Fritz Gesing

Kreatív írás

Mesterfogások íróknak

Z-Press



Eredeti mű:
Fritz Gesing: KREATIV SCHREIBEN
(Handwerk und Techniken des Erzählens)

ISBN 978 963 9493 37 7

Fordította:
DR. SZALMA JULIANNA
Műszaki szerkesztés:
KÍGYÓSSY ERZSÉBET és HAJZSÓ PÉTER
Borítófotó:
HAJZSÓ PÉTER
Nyomta és kötötte:
DÜRER NYOMDA
5700 Gyula, Jókai út 5–7.

Kiadja és terjeszti:
Z-PRESS KIADÓ KFT.
3532 Miskolc, Liszt Ferenc u. 16/A.
Telefon: (46) 532–080, 532–083, 532–085
Fax: (46) 532–081

Web: **www.konyvmuhely.hu**
www.z-press.hu
E-mail: info@konyvmuhely.hu
zpress@t-online.hu
Felelős vezető: Kása Béla

Tartalom

Előszó

„Mesterség és titok szimbiózisa"

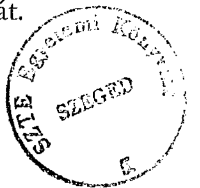
„Az írás kétségkívül mesterség és titok szimbiózisa", írta egyszer Wolfgang Weyrauch. A titkok területén csak találgathatunk, a mesterség ezzel szemben tanulható.

Az íráshoz természetesen hozzátartozik a nyelvvel való bánásmódban megmutatkozó tehetség, a fantázia és az inspiráció is, de mindezek az adottságok önmagukban nem elegendőek ahhoz, hogy jó és lehetőség szerint sikeres regényt írjunk. Ennek előfeltétele a mesterségbeli tudás. Mert az írás, ahogy Umberto Eco, és előtte már sokan mások is hangsúlyozták, tíz százalék inspirációból és kilencven százalék transpirációból, egy rész titokból és kilenc rész mesterségbeli tudásból áll.

A titkokat nem szeretném érinteni, de a maradékról beszélhetünk. A mesterség, amely e könyv témája, olyan írást céloz meg, amely szeretné az olvasót megszólítani, elcsábítani. Olyan irodalmat, amely szórakoztató módon kíváncsivá tesz, töprengésre késztet, amely nem gyónás, vagy iskolai vizsga, de nem is kirakós játék. Sokkal inkább egy érzelemgazdag álarcos játék, amelyből nem hiányozhat móka, feszültség, tudás, sem bűvölet, és amely lemond az elcsépelt hatásvadászatról, sztereotípiákról és klisékről.

Döntő jelentőségű, hogy az író megtanulja szövegét leendő olvasói szemével látni: csak így lesz ura mesterségének. Mert, ahogy Virginia Woolf mondja, „tudni, kinek írunk, a tudást jelenti, hogyan írjunk."

Ebben az értelemben megpróbálom a drámai történetek elbeszélésének mesterségét, feltételeit és alapvető technikáit átadni. Ennek keretében „az elképzelt álom" sikeres megvalósításáról van szó, a színpadi mimézisről és az olvasás illúziójáról, más szavakkal: a technikáról, hogyan ábrázoljunk megragadó sorsú, élőnek ható karaktereket. A kísérleti-innovatív, de még olvasható és unalomtól mentes mesélés titkai azonban nem képezik ezen alapképzés anyagát.



E könyv, amely alkalmas lehet egyéni tanulmányokra, de *workshopok* számára is tan- és munkakönyvként szolgálhat, elsősorban az amerikai *creativ writing* szerzőire és szerzőnőire támaszkodik, akik – lévén maguk is írók – saját műhelytitkaikat osztják meg velünk, megkísérelve átadni mesterségük szabályait. Mindazonáltal számos európai szerző megnyilvánulásai is beépültek már elgondolásaimba a mesterség Hogyan, Miért, Minek kérdéseivel kapcsolatban, továbbá nem utolsósorban saját tapasztalataim is helyet kaptak.

Természetesen tudatában vagyok annak, hogy minden tanács csak javaslat lehet, útmutatás, hasznos tipp, útjelző tábla és segítség, de nem használati utasítás vagy recept, amely a sikert garantálja.

Azokhoz szeretnék szólni, aki írni szeretnének, de nem igazán tudják, hogyan fogjanak hozzá; és azokhoz, akik már elkezdtek írni, de szakmai segítségre van szükségük. De önkritikus profikhoz is, akik szövegeiket újra és újra áttekintik a gyenge pontok és a hatásosság szempontjait szem előtt tartva. És nem utolsósorban a tanítókhoz és tanulókhoz fordulok, iskolákban és egyetemeken, röviden mindenkihez, aki szeretne képet alkotni arról, milyen szabályok szerint működik az elbeszélő irodalom, és milyen körülmények, feltételek között „készül".

Meg szeretném köszönni feleségemnek, Patríciának, Wolfgang Heschnek, Fotis Jannidisnek, és ügynökömnek, Klaus Middendorfnak a munkám iránt tanúsított érdeklődésüket és folyamatos készségüket a könyvről folytatott eszmecserékre.

Élni, olvasni, írni

Miért írunk?

Az írás sokféle alapból táplálkozhat. Egyes szerzők vagy szerzőnők „mindig is" írtak, kora fiatalságuk óta, számukra az írás magától értetődő, nemigen gondolkodnak a miértjén. A történetek igézete hajtja őket, a mesélési kedv, és a nyelvvel való játék öröme. Mások a múltat próbálják megörökíteni, élményeiket és visszaemlékezéseiket kívánják megmenteni a felejtés sodrából. Az írás feladata az ő esetükben talán, hogy szenvedéseiknek hangot adjanak, lelki sebeiket meggyógyítsák, és ezáltal jobb életet biztosítsanak maguknak. Az életükért írnak azok is, akik valamilyen hiányt küszöbölnek ki, valamilyen veszteség mérlegét szeretnék egyenesbe hozni, akik korai éveik hallgatásán kívánnak felülkerekedni. Megint másokat a kíváncsiságuk csalogat, a világ színpompáján érzett lelkesedésük. Meg szeretnék ragadni, rögzíteni, formába önteni, amit látnak és csodálattal megélnek, és ebben a megformálásban maguk is megváltoznak.

Az írásra késztető okok sokfélék: az okok kiegészíthetik egymást, keveredhetnek egymással, vagy érvényesülhetnek időben egymás után. Sok írónő és író számára olyan fontosak, hogy el sem tudnának képzelni egy írás nélküli életet. Gustave Flaubert, aki a kreatív megszállottság minden magasságát és mélységét megélte, így magyarázta egyszer:

> „Az írás felséges dolog, az ember többé nem önmaga, mégis egy saját maga alkotta univerzumban mozog. Ma például egy őszi délutánon férfiként és nőként, szeretőként és szeretettként lovagoltam egy erdőn keresztül, sárga levelek alatt; és én voltam a lovakban, a levelekben, a szélben, a szereplőim szavaiban, még a vörös napban is, ami szerelemtől ittas szemeiket lehunyni kényszerítette."

De – veti talán közbe – minek nekem a mesterségbeli tudás, ha az írás gyönyörűségeit kívánom élvezni? A válasz egészen egyszerű: az odaadás, az érdeklődés, csakúgy, mint az átéléssel megalkotott ábrázolás, illetve az empatikus átvétel valamennyi formája nem „egyszerűen így" működik. Ezzel legkésőbb akkor szembesülünk, amikor szövegünknek idegenek előtt kell megállnia helyét. Talán ismerik a következő szituációt: felolvassák a szöveget, és csodálkoznak, hogy hallgatóik részvétlenek és hidegek maradnak, amikor pedig történetük hőse annyira szenved? Észreveszi, hogy közönsége unatkozni kezd, végül felismeri, hogy a szöveg nem úgy hatott, ahogyan azt remélte, és hirtelen kétsége támad, hogy szövege kifejezi-e egyáltalán, amit mondani szándékozott. Ha később, teljes nyugodtsággal a csalódást keltő felolvasásra gondol, rájön, mi az, amiből nem áll elegendő mennyiségű a rendelkezésére: az ábrázolás technikáiból, az írás mesterségbeli tudásából.

„A zsenialitás nagyfokú türelem"

Aki már hosszabb ideje ír, és azt fontolgatja, hogy komolyabban kellene űznie az irodalmi ipart, alkalomadtán szembe fog nézni a kérdéssel: Egyáltalán elég tehetséges vagyok? Tudok majd valaha érvényesülni? Össze tudom egyeztetni az írást a foglalkozásommal, a tanulmányaimmal vagy a családi életemmel? Kíséreljem meg, hogy az írást válasszam főfoglalkozásul?

Engedje meg, hogy röviden kitérjek ezekre a kérdésekre. Hogy valaki „tehetséges"-e, azt nehéz, ha nem lehetetlen megítélni, mivel az irodalmi kreativitás feltételei meglehetősen sokrétűek. Végül is az érzi magát tehetségesnek, aki egyszer valamikor elismerést tapasztal. Vannak azonban elismert írók, akik nem tűnnek különösképp tehetségesnek. Tehát ne kínozza magát túlságosan hipotetikus kérdésekkel – feltéve, hogy lelkesen viszonyul a dologhoz, és óriási késztetést érez, hogy írjon. A nagy kreatívok időről időre ugyanazon tüneteket mutatták: szilárd cél lebegett a szemük előtt, amelyet fáradhatatlanul követtek; nem hagyták, hogy a sikertelenség letörje őket, elviselték az elutasítást és az átmeneti pénzhiányt; minden önkritikai tartás mellett is saját magukra és céljukra gondoltak.

De természetesen a siker létrája nem mászható meg ennyire egyszerűen. A puszta akarat adja ugyan az erőt és a bátorságot, de szükség van még további feltételekre is: nyelvi készség, olvasási kedv és ezzel együtt az irodalom ismerete, ötletgazdagság és fantázia, érzékenység és beleérzőképesség, és nem utolsósorban kíváncsiság és előítéletektől való mentesség. Még mindezen feltételek birtokában is sok idő szükséges, hogy célunkat elérjük.

Ezen a ponton el kell mondanunk egy félreérthetetlen kijelentést: aki szerzőként kíván érvényesülni, rendszerint rögös úton jár. Sok lemondást kell majd magáévá tennie, újra és újra tapasztalnia, hogy a piac telített, és számos konkurense éppoly keveset alszik, mint ő maga. Kitartás, a frusztrációval szembeni tolerancia és nem utolsósorban szerencse nélkül nem sok esélyre rendezkedhetünk be.

Ha azonban „elhivatottnak" érzi magát, a kezdeti sikertelenség ne rettentse vissza. Fontos, hogy tökéletesítse mesterségbeli tudását, fogadja meg a tapasztalt irodalomkedvelők tanácsait, tapogassa végig a szöveget kritikus szemmel annak gyenge pontjait keresve, máskülönben pedig írjon magabiztosan és fáradhatatlanul. Még kedvezőtlen körülmények között is. Futtassa fejében a kreatív programot: egy hosszútávfutó magányában újra és újra az eufória pillanatait fogja átélni, amelyek semmissé teszik a fáradságot.

Az elismeréshez vezető hosszú úton azonban jót is nyerünk, mert a (művészi) mesterség alapos elsajátításához idő kell, a nyelvvel való mesteri bánásmód és a jellemalakító technikák fölötti korlátlan uralom sok gyakorlással alakul ki. Ehhez jön még, hogy a regényírónak szüksége van egy adag élettapasztalatra. Meg kell tanulnia saját magát, más embereket és kitalált szereplőket belülről és kívülről is látni, élete dolgait egyszerre közelről és távolról szemlélni, elviselni az ambivalenciát. „A zsenialitás nagyfokú türelem", idézi meg Gustave Flaubert földijét, Buffont. Rainer Maria Rilke líraibban, de nem kevésbé egyértelműen fejezi ki magát „Levelében egy ifjú költőhöz":

> „Művésznek lenni ezt jelenti: nem méregetni és nem számlálni, érlelődni, mint a fa, amely nem sürgeti nedveit, s nyugodtan állja a tavasz viharait, nem félve attól, hogy talán már el sem jön a nyár. Eljön az. De csak a türelmeseknek jön el."

Ha azt gondolják, ezek az urak a tegnap emberei, akkor hallgassanak James Baldwinra: „A tehetség mögött köznapi szavak rejlenek: szorgalom, szeretet, szerencse, de mindenekelőtt a kitartás."

Az életből vagy a levegőből?
Élettapasztalat és írói kompetencia

Hogyan váltható be az élettapasztalat írói kompetenciára? Másképp feltéve a kérdést, hogyan születnek a jövendőbeli szerző alakjai, anyagai és történetei?

1. Saját életét, élményeit, tapasztalatait dolgozza fel. 2. Más életét dolgozza fel, például barátok történeteit, továbbá ismert személyiségeket állít példaképül és fantáziagerjesztőül. 3. Szűri és gazdagítja tapasztalatait az írott szavak fiktív világa által.

Kezdjük az 1. ponttal, az egyéni élettapasztalattal, amely még mindig a legtöbb (kezdő) írónő és író inspirációjának és elbeszéléseinek fő forrása, és tisztázzunk is rögtön egy lehetséges félreértést: nem kell mindent átélnünk, amiről írunk.

Gondoljunk a sok irodalmi gyilkosságra, a történelmi és életrajzi regényekre, a *science-fiction*re, vagy arra, hogy sok híres női regényt férfiak írtak. Gustave Flaubert, a Bováryné írója élete legnagyobb részében remeteszerűen élt a normann provincián, nap mint nap konkrét stílusproblémákon gyötrődött elkeseredetten, és közben megalkotta ezt a felejthetetlen női sorsot, és a világirodalom egyik leghíresebb regényét. Flaubert felismerte:

> „Nem a szenvedély írja a verseket. Minél személyesebbek, annál gyengébbek. Minél kevésbé érzünk valamit, annál erősebb a képességünk, hogy úgy fejezzük ki azt, ahogyan valójában van, de rendelkeznünk kell az érzékeltetés adottságával."

Ugyanebből kiindulva mondhatta: „Madame Bovary, c'est moi!" És ugyanebből az okból tudta Lev Tolsztoj megalkotni Anna Kareninát, és a csaknem hetven éves Fontane közel hozni hozzánk Effi Briest, egy nagyon fiatal asszony félreértéseit és kalamajkáit. William Shakespeare máig megigéző gyilkosokat és őrülteket állított a színpadra. Vagy vegyünk közelebbi példákat: Noah Gordon soha nem élt medikusként a középkorban, sőt, még csak nem is orvos, „csupán" orvosi újságíró, Umberto Eco nem szerzetes, Patrick Süskind pedig (született 1949-ben a Starnberger-tónál) ugyan milyen azonosságot mutathatna az általa megalkotott Jean-Baptist Grenouillevel (született 1738-ban Párizsban), a zseniális parfümfeltalálóval és sorozatgyilkossal?

Nem a kalandos élmények és szenvedélyes érzések a döntőek, hanem a képesség, hogy átérezzünk ilyen élményeket és érzéseket, és

ezeket szereplőkbe, ezek történetébe, és nem utolsósorban a nyelvbe öntsük úgy, hogy az olvasó is átérezhesse és átélhesse azokat.

Ez természetesen nem azt jelenti, hogy egy (leendő) író nem élhet meg szenvedélyes érzelmi kalandokat, és feltétlenül visszavonult és távolságtartó életet kellene élnie. Eltekintve a bohémattitűdtől és az egzotikus tájakon való kalandhajszolástól (a költő a nyomornegyed, a polgárháború és Montezuma bosszúja között!) azért a regényírónak nem válik kárára a változatos, több társadalmi rétegre és földrajzi területre kiterjedő élettapasztalat megspékelve egy halom lelki turbulenciával. Nem kell gyilkolnunk ahhoz, hogy ábrázolhassuk azt, de ha valaha éreztünk már gyilkos vágyat a zsigereinkben, enélkül is tudjuk, mit érez, aki kést ragad. Aki élt már át heves házassági krízist a rákövetkező válással és sárdobálással, könnyebben és találóbban fog írni a rózsák háborújáról, mint aki nőtlenségben él. És akinek tíz munkás év van a háta mögött, nyilván jobban ismeri társadalmunkat, mint aki rögtön iskolásévei és tanulmányai után szabad íróként arat sikert.

Jegyezzük meg:

- ✍ Az élettapasztalat elviekben csak segíthet. Még a lelki konfliktusok, a szenvedés és a fájdalom is. És: lehetőleg menjen le a pincéjébe, és nézzen utána, nem málladozik-e ott magára hagyva egy elrejtett hulla.
- ✍ Hagyja begyógyulni sebeit, és tartson belső távolságot élete kríziseivel. A sikeres írás többnyire csak a pszichoanalitikus gyógyulást követően kezdődik.
- ✍ Aki bele tudja képzelni magát mások bőrébe, előnyt élvez az egocentrikusokkal szemben.
- ✍ Aki ír, jó, ha kíváncsi, minden iránt érdeklődik, és lehetőleg semmit sem utasít el moralizálva („mert a művészetnek önmagában semmi köze a morálhoz, a konvenciókhoz vagy az erkölcsi prédikációkhoz" Patricia Highsmith). A világ, bocsánat, szar, de ugyanakkor színes is, és mindkét tulajdonságából remek regényeket szőhetünk.
- ✍ A szerző vagy szerzőnő éljen házassági kötelékben az írással, a világgal pedig, ahogy Phyllis Greenacre mondta, folytasson viszonyt.

„Élete láncán”
Az önéletrajzi írásról

Hogy az első regények önéletrajzi ihletésűek, közhely. De nemcsak ezek táplálkoznak a szerző életéből: „Az író... mindig életének láncán függ.” (Wolfgang Koeppen). Max Frisch differenciáltabban fejezi ki ugyanezt „Napló 1946–49” című írásában:

> „Az ember kezében a toll, mint tű a földrengésjelző készülékben, és tulajdonképpen nem mi vagyunk, aki ír; hanem mi íratunk. Az írás annyit tesz, mint magunkat olvasni.”

A kérdés tehát így hangzik: hogyan olvassuk magunkat a legjobban, hogy mások is szívesen olvassanak minket?

Van erre egy általános szabály, amelyben benne rejlik az önéletrajzi írás, sőt minden mimetikus írásmód alfája és omegája: nem az számít, mi történt valójában, hanem, hogy az olvasó számára mi tehető valószínűvé. Nem az számít, mi valós az író fejében, hanem hogy a fekete betűk nyomán mi válik az olvasó fejében valóssá. Azt is mondhatnánk: az intenció nem fontos, a hatás, ami fontos.

Azért hangsúlyozom ezt a szabályt ennyire, mert úgy vélem, főleg a kezdők sértik meg gyakran. Olyan érveket, mint „ezt éppen így éltem meg” vagy „ez valóban megtörtént” gyakran hallunk, csakhogy ezek nem bizonyítanak semmit. A valóban megtörténtet nyelvileg úgy kell ábrázolnunk, hogy hitelt érdemlőnek, indokoltnak és lehetségesnek tűnjön. Az irodalomban a valószínű a való.

Vegyünk egy egyszerű példát: ön átélte, hogy partnere hirtelen faképnél hagyta, amit ön nem tud ésszel felfogni, egyszerűen nem érti. Amennyiben most ír egy történetet, amely arról szól, hogy egy férfi minden ok nélkül elhagy egy nőt, az olvasó egyszerűen nem fogja elfogadni ezt a tényt. Azt fogja mondani magában: „Egy férfi sem hagy el egy nőt minden ok nélkül. Mindig vannak okok, még ha a felek egyike sem ismeri is őket. És legalább sejteni szeretném őket.” A történetet talán elfogadja, ha azt az elhagyott nő szubjektív szempontjából ábrázolja, és épp az ő gyanútlanságának, tehetetlen meglepetésének a bemutatása a cél. De még ebben az esetben is elvár ilyen vagy olyan utalást, ami sejteni engedi, miért hagyta el a férfi a nőt így első látásra oktalanul. Soha ne felejtse tehát el, hogy a legtöbb olvasó elvből pszichológiai érthetőséget = hitelességet és valószínűséget követel meg.

Hogy elkerülje az önéletrajzi írás típushibáit, tartsa be a következő alapelveket:

✍ Saját magát is szemlélje kritikai távolságból: pontosan, becsületesen és lehetőleg elfogulatlanul! Mindannyian szereplői vagyunk szociális környezetünknek, specifikus képet alkotunk magunkról, és hajlamosak vagyunk elnézőek lenni saját hibáinkkal és gyengeségeinkkel szemben. Ilyenfajta hozzáállásunknak nem szabad belefolynia készülő regényünkbe. Aki például áldozatnak tekinti magát (a szülei, a főnöke, partnere vagy gyermekei stb. áldozatának), és az én-elbeszélőt fájdalmas operai tartásba kényszeríti, problémákkal szembesül majd olvasóival, akik maguk szeretnék eldönteni, hogy a „hős” áldozat-e vagy sem.

✍ Saját életünk krízishelyzeteiben mutatkozik meg, kik vagyunk. Ez a mondat igaz ránk is, és irodalmi alakunkra is – rá kiváltképpen. Ebből levezethető, hogy különös figyelmet kell fordítanunk életünk ezen krízishelyzeteire, ezen forduló-, sarok- és gyakran fájdalmas csúcspontjaira. Gyakran egy halom érdekes anyag bontakozik ki bennük. Itt is fontos azonban, hogy ne egyoldalúan és elfogultan nézzük saját életünket. Próbáljunk meg újra és újra idegenként tekinteni magunkra, és a krízist minden lehetséges szemszögből megvilágítani.

✍ Az előbbi két feltétel eleddig még pszichológiai posztulátum. Számomra azonban kevésbé fontos a pszichológia, mint a poétika, kevésbé az önismeret, mint az irodalmi ábrázolás (feltételei). Ezért hasznos noteszt (naplót vagy piszkozatfüzetet) rendszeresíteni, amelybe ötleteket, skicceket, megfigyeléseket, párbeszédfoszlányokat, visszaemlékezéseket, karakterterveket stb. jegyezhetünk fel. Már ezek a feljegyzések is legyenek viszonylag konkréták. Ne írjon (vagy lehetőleg keveset) összefoglalóan, elmélkedősen, leíróan, megítélően vagy egyáltalán értékelőn, hanem próbáljon meg kezdettől szcenikusan ábrázolni. Így nemcsak több konkrét, később a fikcióban felhasználható anyagra tesz szert, hanem saját maga is automatikusan objektívebb magatartást tanúsít. És hozzászokik ahhoz is, hogy privát feljegyzéseiben irodalmi formákat használjon és gyakoroljon.

Ne értsen félre: természetesen feljegyezheti okos és szokatlan gondolatait (aforizmákat, esszérészleteket), vagy leírhatja a természetet, hangulatokat vagy embereket. Az ábrázolás stílusa azonban ilyenkor csak önmagáért való, nem helyettesíthető vele a kérdéses összefoglalás egy konkrét részlete, a dinamikus jelenet.

Feljegyzéseiben kezelje úgy önmagát és embertársait, mint érdekes, magával ragadó tanulmánytárgyakat, amelyekről még nem alkotott ítéletet. Leginkább ezen a módon teremtheti meg egy meggyőző önéletrajzi regény feltételeit.

Nézzük most meg közelebbről az önéletrajzi írás néhány módszerét.

Önkéntelen visszaemlékezés

„A produktív anyag, amellyel az író dolgozik, önkéntelenné vált képek készlete. Az igézet, amelyet követ, vagy mondjuk úgy, a téma kelti fel ezeket a képeket, amelyek – noha visszaemlékezések – olyan újak, elevenek és autentikusak."

(Dieter Wellershoff: Irodalom és változás)

A klasszikus módszert Marcel Proust fejlesztette ki a „szabad képzettársítások" technikájával és „Az eltűnt idő nyomában" című monumentális művében láthatjuk a legmagasabb művészet szintjén megvalósulni. Proust azzal a nehézséggel került szembe, hogy tisztán önéletrajzi karaktere személyes élményeit általános érvénnyel ábrázolja, anélkül azonban, hogy mindeközben elveszítené visszaemlékezései világának igaziságát és lényegét. Azzal oldotta meg ezt a problémát, hogy a spontán visszaemlékezést, amelyet gyakran érzéki tapasztalat vált ki, az egyén objektivitásának fokmérőjévé tette. Amiből a felejtés előhívófürdőjét követően még mindig előadódott valamilyen kép, autentikus, megőrzendő, az olvasónak átadandó minősítést kapott.

A poétikai módszer pszichológiai implikációira itt nem térek ki; de néhány, a gyakorlatra vonatkozó útmutatás említésre érdemesnek tűnik:

✍ Próbálja ki a spontán gondolattársítások módszerét előtanulmányai keretében vagy naplófeljegyzéseiben. Gyűjtsön váratlanul felmerülő képeket és jeleneteket a múltjából, és ábrázolja ezeket nyelvileg lehetőleg precízen. Az ábrázolás folyamán észlelni fogja, hogy újabb és újabb részletek tűnnek elő. Az üresen maradt részeket töltse ki fantáziája segítségével. Itt nem kell emlékeire hagyatkoznia, és elkezdhet nemcsak az emlékek nyomán, hanem egy cél irányába mesélni, egy jól strukturált történet felé haladni, amely már egy feltételezett olvasó számára is érthető.

✍ Minél többet ragad el ezen a módon a felejtéstől, annál jobb. Bízzon mindenekelőtt abban, hogy jó érzékkel válogatja ki az emlékek megemlítendő és kihagyandó részleteit. Ha az így kibányászott anyagot fel kívánja használni egy könyvhöz, még mindig megvizsgálhatja annak „helyességét" és hatásosságát. Maga Proust sem csak belső képeire hagyatkozott, lehetőség szerint „kutakodott" és fontos részleteket változtatott meg, ha ez a szöveg immanenciája vagy a hatás érdekében ésszerűnek mutatkozott: így a híres madeleine, amely kiváltotta a szabad képzettársítások folyamát, a valóságban egy darab pirítós kenyér, vagy kétszersült volt, és csak az írás és revideálás folyamatában változott át a breton süteménnyé.

Alkalmasint a „visszaemlékezés" költői „kitalációvá" válik, és felülmúlja a rekonstruálandó „valóságot" (szimbolikus) igazságban és hatásosságban. Mondok egy egyszerű (és igaz) példát: a szerző egy végül zátonyra futó házasság ábrázolása során a fiatal pár szerelmi kötődését egy tipikus részlettel szeretné konkretizálni. Saját (tönkrement) házassága elejének emlékeihez fordul, és a férfivel egy (tenyésztett) gyöngysort ajándékoztat a nőnek. Úgy véli, ebben az emlékben egy nagyon találó részlet bújik meg: a gyöngyök tenyésztettek (asszociáció: nem természetesen növekedtek), és a „gyöngysor" ebben az átvitt értelmében félreérthetetlenül azt fejezte ki, hogyan viszonyult a férfi már kezdettől fogva a házassághoz. Eddig, szimbolikus értelemben, rendben is volna. Ahogyan azonban a könyv megjelenése után kiderült, a szerző „tévedett": annak idején gyémántgyűrűt (asszociáció: tartós, kemény) ajándékozott a feleségének. Visszaemlékezése (azaz annak tudattalan feldolgozása) a valóságot kijavítva a gyűrűből gyöngysort csinált. (Hasonló, de még komplexebb példát talál Ludwig Hargis „Weh dem, der aus der Reihe tanzt"[1] című önéletrajzi regényének első fejezetében.)

[1] A cím magyar fordítása: Jaj annak, aki kitáncol a sorból.

A példák egyet nyilvánvalóvá tesznek: a visszaemlékezés és a kitaláció (fikció) gyakran egyáltalán nem választható szét. A visszaemlékezés folyamata a megélt élmények állandó átalakításának eljárása. Ahogyan Max Frisch gyakran hangsúlyozta, minden ember kitalálja a maga történetét. Mindannyian saját magunk költői vagyunk tehát. Ugyanakkor senki sem talál ki történeteket a semmiből. Régi gondolatnyomokat reaktivál, különféle forrásokból származó gondolattöredékeket illeszt össze új kombinációban, miközben közkedvelt képeket és mintákat használ fel. Az író számára döntő jelentőségű az a képesség, hogy szimbolikus értelemmel bíró részleteket, folyamatokat és jeleneteket találjon. Proust módszere sokat segít, mivel autentikus anyaggal lát el minket, és megóv attól, hogy túltervezzünk, közkeletű mozgódíszletek és klisék után kapkodjunk, vagy mások tapasztalataira hagyatkozzunk.

Epikus igazságosság

Aki saját tapasztalatairól ír, gyakran esik az elfogult egyoldalúság, vagy akár a felületes önteltség hibájába. Az önéletrajzi szövegek rendszerint a szerző vagy szerzőnő szenvedéssel teli konfliktusaiból táplálkoznak, gyakran a múlt feldolgozásának vagy gyászmunkának a formájában. Ennél az oknál fogva nemcsak az exhibicionizmus felé tendálnak, hanem a siránkozás felé is. A hetvenes évek német irodalma a nyolcvanas évekbe nyúlóan számos többé vagy kevésbé ismert példát nyújtott erre. Amit akkoriban először autentikusként ünnepeltek (pl. Karin Struck regényeit), néhány év múlva csömört keltett, és „lelki mekegésnek", „köldöknézésnek" titulálva leértékelte a kritika. Időközben a világnézeti irodalom a *fiction* és *non fiction* közötti átmenet területén saját zsebkönyv-formát alakított ki, és alkotásait jelenleg az „Életkrízis – életesély", „A nő a társadalomban", „Az új ember" stb. címke alatt jegyzik. Erre az irodalomra a fiktív elbeszélés szabályai csak korlátozottan érvényesek, mivel szubjektív egyoldalúságukban tudatosan a hasonló felfogású és hasonlóan érző közönségre apellálnak, és ezzel az olvasók nagy részét kirekesztik.

Aki azonban önéletrajzi írásával általános elfogadást kíván elérni, annak erősen törekednie kell az „epikus, illetve poétikus igazságosság" (*poetic justice*) régi követelményének betartására. A „szemet szemért, fogat fogért" mózesi törvénynek a felvilágosult államok jogrendjében már semmilyen szerep sem jut, de belső igazságérzetünkből aligha űzhető ki. A gonosztevőnek meg kell kapnia „méltó" büntetését, így hangzik az egyszerű alapelv. A nyomtatott és megfilmesített fikció egy figyelmen kívül nem hagyható része máig abból él, hogy a bitang egy darabig garázdálkodhat, a végén azonban megbüntetik. Az „epikus igazságosság" egy másik formája a „tiszteletreméltó" törvényszegő sorsában mutatkozik meg, akinek morális értelemben ugyan igaza van, mégis meg kell büntetni, illetve aki saját maga jelentkezik, amivel eleget tesz a fennálló rendnek. Gondoljon Heinrich von Kleist „Michael Kohlhaas"-ára, vagy a 19. század számos házasságtörés-történetére: Bováryné, Anna Karenina és Effi Briest saját kezük által vetnek véget életüknek, vagy a halálba senyvednek. Még ha – a triviális sémákon túlmutató irodalomban – a jó és a gonosz alig választható is szét egymástól, a szerzőnek különösen kínosan kell ügyelnie az igazságosság mérlegének egyensúlyára. Ha tudatosan a *poetic justice* ellen vét, mi olvasók hajlamosak vagyunk ezt a lépését „reálisnak" elfogadni („Ilyen az élet sajnos"), de a felszín alatt tiltakozásunk kiabál a nem kielégítőnek talált megoldással szemben.

Az elfogultság gyanúja az önéletrajzi irodalomban hamar megnyilvánul, és a pártosságot, ilyen vagy olyan formában, aligha veszik jó néven. Ha az olvasó észreveszi, vagy csak meggyanítja, hogy a főszereplő és/vagy elbeszélő személye mögött a szerző rejtőzik, kezdettől bizalmatlanul olvassa a szöveget, mivel attól tart, hogy ítéletét a szereplők és azok viselkedése felett manipulálják. Ha a szerző-elbeszélő-főszereplő úgy is véli, hogy elvileg minden más szereplővel szemben neki van igaza, a többi alak élettelen matrica, kigúnyolt karikatúra vagy balek marad, akire vidáman vagy megkeseredetten lövöldöz művében, az olvasó gyorsan hátat fordít. Ki fog odafigyelni olyasvalakire, aki saját magát tisztára mosva másokat mocskol anélkül, hogy esélyt adna számukra a védekezésre. (Nézzünk csak bele Manfred Bieler „Still, wie die Nacht. Memoiren eines Kindes."[2] című művébe: „Én" egy szegény gyermek vagyok, aki jó, a mama borzasztóan gonosz és állatian buja, mégis ez az egész nem mese, és nem is egy Alice Miller féle pszichoanalízis-jegyzőkönyv akar lenni, hanem regény. Így gondolkodik olvasóvendégünk, és iszonyodva fordul el.)

Figyeljen tehát arra, hogy a főszereplő („én") és az ellenfél („mások") egyformán erősek, elevenek, magatartásukban pedig meggyőzően motiváltak legyenek. Ne pedig egy önzetlen szent álljon szemben egy egoista balekkal. Semmi siránkozás és kényeskedés! Semmi irónia, semmi gúny! Az „én" morális értelemben ne álljon a „többiek" felett. Törekedjen a szigorú semlegességre, és hagyja, hogy az olvasó vonja le a következtetéseket.

[2] A cím magyar fordítása: Csendes, mint az éj. Egy gyermek emlékiratai.

Kitaláció és dramatizálás

Amit a nyugati jóléti társadalmak irodalmárai manapság megélnek és regényeik alapjául felhasználnak, gyakran kevéssé tűnik izgalmasnak, mivel az újságok és a TV naponta ellát minket szenzációs anyagokkal. Az írók és írónők – mint mi mindannyian – alá vannak vetve a realitás elvesztésének a normalizált életpályák, az elrendezett életutak és a másodkézből nyert tapasztalatok okán, és ezek a létfeltételek nem ritkán írásaikban csapódnak le. Nos, van egy sor módszer, amelyek segítségével egy szokványos életpályából epikus alapanyagot készíthetünk, amit pedig lebilincselő regénnyé dolgozhatunk fel. Itt kell megjegyeznünk, hogy végül is nem az anyag drámaiságán van a hangsúly, hanem annak dramatikus feldolgozásán. Minden ember életének megvannak a maga fordulópontjai és szakadékai. Legfeljebb, ha nem olyan nagy a hullámverés, mélyebbre merülhetünk a vízben. A döntő mindig is az, hogy az individuális tapasztalatainkat hogyan transzformáljuk kollektív élménnyé.

Ebből következik:

✍ Keresgéljen élete drámai, ugyanakkor nem mindennapi eseményei között. De nem feltétlenül szükséges, hogy ezekben lövések dördüljenek, és vér folyjon.

✍ Gondolkozzon, hogyan tehetné ezeket az eseményeket még drámaibbá, még bizarabbá. Hétköznapi hősök változhatnak heroikus harcosokká, sötét tökfilkók intelligens gazfickókká. Egy a válási hercehurcában alkalmazott praktika rafinált stratégiává válhat, amely az ellenfelet a szakadék szélére sodorja. Egy testvérek közötti vitát nem simítunk el, még mielőtt valóban komoly formát öltene, hanem a végsőkig visszük azt. Vigye túlzásba, nagyítsa fel a veszélyeket, keresse az extrém helyzeteket (de vigyázat: ne a hajuknál fogva húzzuk bele ezeket a történetbe). Dolgozzon ki folyton feszültséget keltő pillanatokat, tetőpontokat, hirtelen fordulatokat, és gondoljon arra, hogy a krízisek, konfliktusok és komplikációk elevenebbé teszik a történetet.

✍ Ossza magát több rész-énre. Mindegyiknek megvan a maga titkos napos és árnyoldala, mindegyik egy kis kalandort vagy hajlambűnözőt rejt magában. Képezzen az egyéni jellemvonásokból (rejtettekből is) egyedülálló személyiségeket, és költsön hozzájuk történeteket.

✍ Mérlegelje, mi történne, ha ez vagy az az esemény (nem) következne be életében. Ez a mi-lenne-ha és ha-én-volnék játék egy halom új élettörténethez segíti, amelyek lehetőség szerint még érdekesebbek is, mint a mindenkor realizált. Közben ne szőr mentén haladjon: keresse a váratlant, egészen a történtek mindenkori ellentettjéig. Adjon magának és a többi érintettnek világosabb célokat, több akaraterőt és érvényesülési képességet.

✍ Próbáljon meg a történethez különleges nyelvet és innovatív ábrázolási technikát párosítani. A hétköznapi – legalábbis az olvasók egy kisebb része számára – szintén érdekes lehet, ha megformálásában és stílusában szokatlan. Mindenesetre kerülje a modorosságot és a kész formákat.

„Regényem alakjai saját meg nem valósult lehetőségeim. Ezért kedvelem egyformán valamennyit, ezért keltenek bennem egyformán ijedséget. Mindegyikük átlépett egy határt, amit én magam elkerültem. Épp ez az át nem lépett határ... vonz. Azon túl kezdődik a nagy titok, amit a regény keres. A regény nem a szerző gyónása, hanem annak kutatása, amit az emberi élet jelent abban a csapdában, amivé a világ lett." (Milan Kundera: „A lét elviselhetetlen könnyűsége")

Problémák / veszélyek

Az önéletrajzi írás legfőbb veszélye abban áll, amikor a szerző az írásos önigazolást, saját (bár még fiatal) élettörténetét már kész regénynek tartja, és a tulajdonképpeni munkát, vagyis az irodalmi megformálást teljesen elfelejti. Így könnyen lesz az eseménytelen kamaszkorból és az átlagos tanulmányokkal töltött időből unalmas önkényesség.

Nem kell minden homályos kitörési és kalandvágytól hajtott germanisztika szakos hallgatónak regényt írnia kalandjairól, aki elcsavarog Észak-Afrikába csak azért, hogy megpillantsa a sivatag fölötti égboltot, és azt az önmagában dicséretre méltó cselekedetet sem kell mindenáron könyvborítóba zárni, hogy egy fiatal nő munkát vál-

lal egy angol hajléktalanszállón, és alaposan megismerkedik az élet alaptényeivel (szegénység, halál és kedves emberek).

Más szerzők az életet adó anyagot már első művüknél elhasználják. Így egy állásban lévő banki alkalmazott hölgy a pénzhez és a szexhez való laza hozzáállásával debütál friss-vakmerő és hozzá bestseller-gyanús regényében (a kritikusok azt gyanítják: itt megint csak a saját életút kimerítéséről lehet szó), és meglepően a média becézett gyermekévé válik. Talkshow-k, az Irodalmi Kvartett[3] dicsérete, MRR[4] által elismert tehetség. Kis nyugalom. Aztán a második regény: egy sikeres menedzsernő története, aki egy mozgalmas élet után egy bestsellert ír, feladja állását, beleszeret egy kritikusba (vagy kiadóba), elmenekül régóta krízisbe jutott házasságából, és még ami izgalmas dolog adódhat. Ennek ellenére az olvasónak ásítani van kedve, félreteszi a könyvet, és lemond arról, hogy a még hátralévő kérdésekre magyarázatot keressen: összejött a kiadójával, vagy útját állja szexuálisan beteljesült (kiégett) múltja?

Az ezzel szemben álló veszély abban áll, hogy túllövünk a célon. Minél inkább dramatizáljuk saját életünket, annál könnyebben engedünk a ponyvairodalom és a melodráma kísértésének. A drámaiság és a krízisekkel tarkított tetőpontok minden szükségessége mellett is meggondolandó, hogy nem kell minden fájdalmas sorsfordulatnak, kalandos életútnak és halálos érzelmi bonyodalomnak irodalmi műbe vésődnie. Figyeljen arra, hogy a kidolgozás és az írás során elimináljuk a túlontúl kalandos elemeket, és közelítsük a történetet a való élet realizmusához. Egy kisebb menekülés is ábrázolható magával ragadóan és izgalmasan. (Mindenesetre ne hazudjunk: egy nátha nem okoz tragédiát, egy rákos megbetegedés már sokkal inkább.)

A kitaláció során fennáll a veszély, hogy klisékhez folyamodjunk, és divatos mozgódíszleteket alkalmazzunk. Ezért az idegen életet mindig töltsük meg sajátunkkal. Kerüljük az olyan szituációkat és magatartásformákat, amelyekbe képtelenek vagyunk belehelyezkedni.

Fennáll továbbá annak veszélye is, hogy a szerző túl részletesen mutatja be saját történetét, így nemcsak olvasói türelmét teszi próbára irreleváns apróságok leírásával, hanem saját fantáziáját is terméketlenné teszi. Csaknem minden olvasó szeretné, ha bevonnák a regénybe szerzőtársként, ehhez viszont a szerzőnek teret kell számára biztosítania.

Aki önéletrajzi ihletéssel ír, nemcsak annak a veszélynek teszi ki magát, hogy megmarad szubjektív látószögén belül, hanem annak is, hogy nevetségessé teszi magát. Egy bizonyos exhibicionista hajlam

3 A ZDF német televízió műsora
4 Marcel Reich-Ranicki lengyel származású német irodalomkritikus

minden írásnak sajátja, ezzel az írónak, írónőnek tudnia kell bánni. Aki nehezen viseli, hogy valamelyest kiszolgáltassa magát, annak az elidegenítés és álcázás hatékony technikáit kell felfedeznie, és alaposan össze kell kevernie a valóság tényeit a kitalációval. Ennek ellenére ki kell egyeznie azzal, hogy mindig lesznek olvasók, akik a műben körbeszimatolva önéletrajzi vonatkozásokat kutatnak.

Mindenesetre vajmi kevés olvasó ismeri a szerzőt illetve szerzőnőt személyesen, így aztán nemigen tudják megítélni, mit ragadott ki az életből, és mi a fantázia szüleménye. A rokonok és a barátok gyakran tekintik a művet elsőre rejtjelezett szövegnek. A kíváncsi szomszédok szeretnek sugdolózni. Hagyja meg nekik a csacsogás örömét. Az ön számára már rég világossá vált, hogy a valóság egész másutt van.

> „Egy ember művei gyakran vágyai vagy kísértései történetét tükrözik, de szinte sohasem saját történetét, mindenekelőtt akkor nem, amikor azt állítja, hogy önéletrajzi ihletés vezette. Soha ember meg nem kockáztatta, hogy olyannak ábrázolja magát, amilyen." (Albert Camus: „Heimkehr nach Tipasa. Das Rätsel")[5]

Pillantás a kerítésen túlra: mások élete

Az önéletrajzi írásnak megvannak a maga korlátai, és sok szerző számára létkérdéssé válik, hogy átpillantson a kerítésen. Sok módszer van területünk és ezzel látóhatárunk bővítésére, amelyek közül néhányat ismertetek.

Szerzőként alaposan megismerhetünk hozzánk közel álló embereket, elmesélhetjük élettörténetüket, vagy – haláluk és saját gyászmunkánk elvégzése után – megpróbálhatunk újból közeledni hozzájuk. Így különösen a szülők újra és újra alkalmat adnak az elbeszélésre (Peter Weiss: „Búcsú a szülőktől", Elisabeth Plessen: „Mitteilung an den Adel"[6]). Jusson eszünkbe a hetvenes évek végének apakönyváradata (Peter Härtling: „Panaszos utóhang", Christoph Meckel: „Suchbild"[7], Ludwig Harig: „Ordnung ist das halbe Leben"[8] stb.), és Philip Roth nemrégiben németre fordított jelentéseire („Mein Leben

5 A cím magyar fordítása: Hazatérés Tipasába. A rejtély
6 A cím magyar fordítása: Közlemény a nemességhez
7 A cím magyar fordítása: Találóskép (keresőkép)
8 A cím magyar fordítása: Rend az élet fele

als Sohn"[9]), és Paul Austerre („Die Erfindung der Einsamkeit"[10]). Vagy Peter Handke („Vágy nélkül, boldogtalan"), Ludwig Fels („Der Himmel war eine grosse Gegenwart"[11]), Manfred Bieler („Still wie die Nacht"), Simone de Beauvoir („Ein sanfter Tod"[12]) és Oskar Maria Graf („Das Leben meiner Mutter"[13]) anyakönyveire.

Megalkothatjuk közeli rokonunk történetét, ha az dramatikus és példás (egy példa: Dieter Wellershoff testvérregénye: „Der Sieger nimmt alles"[14]), vagy rendelkezésünkre áll rögtön az egész családtörténet (Thomas Mann: „A Buddenbrook ház", Walter Kempowski: „Tasdellöser & Woolf" és folytatásai, August Kühn: „Zeit zum Aufstehen"[15]).

Mindkét esetben messzemenően saját élményeink területén maradunk, érzelmileg pedig elkötelezettek vagyunk, így itt is érvényes, hogy be kell tartanunk az objektivitás és távolságtartás szabályait. Ehhez jön egy további probléma: az ismerős személyiségek túlságosan sminkeletlen megrajzolása, vagy idegen életanyagok felhasználása (akár a jogi utójátékig menő) személyes konfliktusokat eredményezhet. Egyes emberek többé vagy kevésbé álarcba bújtatott megjelenésüket az irodalomban higgadtan fogadják, vagy akár hízelgőnek találják. Mások kezdetben idegenkednek, megbántva, sértve érzik magukat, később azonban megszokják dublőrüket, és kedvüket lelik benne, mindenekelőtt, ha a könyv, amely megfesti portréjukat, sikert arat. Így volt ez Thomas Mann Elisabeth nénikéjével is, aki „A Buddenbrook ház" Toni-jának modelljéül szolgált. A nagy német regényíró, aki gátlástalanul kizsigerelte önéletrajzát, családjának és barátainak életéből szolgálta ki magát, és aggály nélkül felhasznált minden anyagot, amit csak tudott, folyton kritikába és szemrehányásokba ütközött. Gyakran barátságai is drámai véget értek. (Robert Neumann nyilatkozta egyszer: „Egy önéletrajzzal az ember rendszerint utolsó barátait is elveszti.")

✍ Módszeresen derítse fel azon emberek életkörülményeit, akikkel összeakad. Ne csak felületesen csevegjen velük, hanem meséltesse el velük életútjukat, beszéltesse őket munkájukról.

9 A cím magyar fordítása: Életem fiúként
10 A cím magyar fordítása: A magányosság felfedezése
11 A cím magyar fordítása: Az égbolt egy nagy jelen volt
12 A cím magyar fordítása: Kíméletes halál
13 A cím magyar fordítása: Anyám élete
14 A cím magyar fordítása: A győztes mindent visz
15 A cím magyar fordítása: A felkelés ideje

Ügyeljen az elbeszélés módjára. De ne detektív módjára faggassa őket, hanem hallgassa őket érdeklődéssel, részvéttel.
✍ Ha elvegyül az emberek között (kávéházakban és presszókban, kempingekben és családi ünnepségeken, kocsmákban, vonaton és uszodában), figyeljen, hogyan beszélnek az emberek, miről beszélnek, miről árulkodik megjelenésük. Mérlegelje, mi lehet a foglalkozásuk, milyen élettörténet állhat mögöttük, milyen lehet a személyiségük.

Minél idegenebb a miliő, minél távolabbi a kor, amelyben a történet játszódik, annál nehezebben talál a szerző útmutatásokat fantáziája számára, annál könnyebben téved el a számára idegen vidéken. A hétköznapi élet, a magatartási normák konkrét kis részletei – az öltözködéstől az illemszabályokig, az erkölcstől a technika vívmányaiig, a beszédmódtól a köznapi élet materiális dolgaiig – ugyanis kevéssé ismertek számára. Ajánlatos ezeket a részleteket könyvek, utazások, meghallgatások és interjúk segítségével kipuhatolni. Minél történelmibb a főszereplő, annál nehezebb hitelt érdemlően ábrázolni.

A kérdés tehát, hogy végül is hogyan és mennyire férhetünk hozzá egy idegen miliőhöz, hogy meggyőzően ábrázolhassuk, menynyire kell kiismernünk magunkat a kínai triádok becsületkódexében, az amerikai nagybankok pénzmosási szokványaiban, a libanoni klánok vezetőinek szerelmi életében, vagy a géntechnikai laborokban. A megnyugtató válasz messzemenően az általunk megalkotni kívánt irodalom hitelességének igényétől függ. Gyakran elég néhány tény és meggyőző részlet, továbbá egy kevés zsargon, hogy a realizmus és a szakismeret meggyőző látszatát keltsük. Induljunk ki abból, hogy csak kevés olvasó tartozik a szakértők táborába, és bizonyos pontatlanságokat és anakronizmusokat nem vesznek észre.

De jó okunk van rá, hogy a megjeleníteni kívánt miliőben otthon érezzük magunkat. Napjainkban, a szaftos hírműsorok és az információlavina korában a regény és a szakkönyv többé nem határolódik el élesen egymástól, *fiction* és *fact faction*-t alkot. Sok olvasó a romantikus szerelmi szálon és a kőkemény *action*-ön kívül a regénytől is aktuális korproblémákat és az IC indulási idejének menetrendbe illő megjelölését követeli meg. Ezt a tendenciát nevezhetnénk a fikció „tényszerűsödésének". Johannes Mario Simmel ezzel a technikával az utóbbi évtizedek alatt egész vagyont írt össze magának. Más

olvasók szeretik, ha a média totális felvilágosítása ellenére (vagy épp azért?) egzotikus tájakra kalauzolják őket (mind a helyszín, mind az idő tekintetében), fantáziánk és kíváncsiságunk utolsó paradicsomaiba. Gondoljunk csak a termékeny *science fiction*-re, a *fantasy*-re, a titkosszolgálati zsánerre, a dél-amerikai regények kedveltségére, vagy a történelmi anyagok időtlen sikerére is.

Noah Gordon „Az orvosdoktor" című Németországban bestsellerré vált könyve a nem is olyan sötét középkor és az iszlám kultúra szívébe történő kecsegtető és megerőltető utazás bemutatásában rejlő bűverő újabb bizonyítéka. Emellett a regény arról is árulkodik, hogy írója sok orvostörténeti tudásanyagot dolgozott fel, és az orientális utazás ősi irodalmi motívumát annak minden mozgódíszletét megragadva ügyesen tette magáévá. A regény hőse egyszerre érez és cselekszik egy hollywoodi film főszereplőjeként: a gyógyítás Szent Gráljának keresőjeként magában hordozza a *go-and-get-it* amerikai álmát, csak egyszer szeret, de akkor igazán, és hozzá egy időben eltolt Klausjürgen Wussow-ként viselkedik, mint a Feketeerdő Klinikából ismert orvosok. A középkor abszolút csak kulissza marad.

Olvasási tapasztalat

Ahogyan az említett példa is mutatja, az ismeretlennek, de a sajátnak az ábrázolása sem megy az irodalmi hagyomány által rendelkezésünkre bocsátott minta nélkül. Egy csúcstehetséges szerző esetleg lemondhat az élettapasztalatról, de az olvasási tapasztalatról semmiképpen. Még ha ez magától értetődik is, szeretném hangsúlyozni: aki írni és publikálni szeretne, annak ki kell ismernie magát a szakmában. Ez nem nyelvi szemináriumok tudását jelenti, hanem a múlt és a jelen irodalmának konkrét ismeretét. Kedvezőnek azt lehet tekinteni, ha a szerző vagy szerzőnő már kisgyermekkorában találkozik az őstörténetek kincsével mesék, dalok és mondák formájában, aztán többé el sem engedi az olvasás fonalát. A kamaszkorban a fiatalok gyakran behatóan megismerkednek saját kultúrájuk fantáziatermékeivel (így a filmekkel is, amely mára rengeteg regényt tett magáévá és alakított át saját médiuma számára, és amelynek struktúrái napjainkban minden eddiginél jobban visszahatnak a regényekre), és kialakul bennük a kiirthatatlan vágy, hogy maguk is írók legyenek. A fiatal emberek a fikcióban ismernek magukra és saját problémáikra, és a kitalált életet használják arra, hogy saját életüket annak mintái alapján értelmezzék, és végül saját magukat is „kitalálják". Az élet és

az olvasás, a kivetítés és az azonosulás, az önértelmezés és önkitalálás e kölcsönös egymásba fonódásának a folyamata az irodalmi kreativitást alapozza meg, és a befutott író életében is tovább folytatódik, még akkor is, ha később már nem falja úgy a könyveket, mint bebábozódásának idején.

Mindazonáltal az irodalom ismerete döntő az ábrázolási formák és tipikus tartalmak (gyakran öntudatlan) befogadásában, ez nyújtja kezünkbe a szerszámot a nyelvhez és a megformáláshoz, és ugyanakkor a feltétele annak, hogy a (leendő) író alkalmazkodni tudjon az olvasó elvárásaihoz, illetve kiismerje magát ezek között. Az az irodalom, amely ellenállónak bizonyult az idővel szemben, csakúgy, mint az aktuális, sorakoztatja fel azoknak az ismertetőjegyeknek a leltárát és kódexét, amelyek segítségével az író olvasóival kommunikál. Ezek bensőséges ismerete nélkül a félreértések előre programozottak, ami egyet jelent a lektorok és olvasók érdektelenségével, valamint a sikertelenséggel a kiadók és a piac tekintetében.

Mit és hogyan olvassak tehát, ha írni és íróként érvényesülni szeretnék?

Kezdjük a görög mitológiával. Mivel ennek alakjai és történetei alapvetőek a nyugati irodalmi hagyomány szempontjából, ezen kívül pedig az emberi magatartásminták és önértelmezések kifogyhatatlan tárházát kínálják, mindig újra és újra el kellene mélyülnünk olvasmányaiban. Sok hasznos lexikon mellett megtaláljuk a klasszikus „Schwab"-ot[16], és sok követőjét, akik többé-kevésbé részletes leírását adják a görög és római „regéknek".

Ide tartoznak a homéroszi eposzok, továbbá Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész (és mások) tragédiái, amelyek a mítoszokat magukévá teszik, elbeszélik, feldolgozzák és dramatizálják, és maguk is mítoszokat hoztak létre.

A hollywoodi fantáziagyár a példa rá, hogy a görög irodalom drámai struktúrái, a cselekmény mintája, az alakok katalógusa, valamint az Arisztotelésztől Horatiusig terjedő antik költészet kulcsmondatai ma is abszolút érvényűek – az utolsó szappanoperáig. Nyugodtan kijelenthetjük, hogy a klasszikus (szophoklészi) tragédia dramaturgiája, ahogyan azt Arisztotelész összefoglalta, megállta a helyét az idők során, mint mindennemű elbeszélés leghatékonyabb alapmintája. Erről tanúskodnak, függetlenül attól, hogy szeretjük-e vagy sem, Hollywood világsikerei és az angolszász irodalom sikerei. Az irodalmi *how-to-do* tankönyvek maguk is tartalmazzák a „régi görögök" által felállított szabályokat. Aki fintorgatja az orrát a szórakoz-

[16] Gustav Schwab 1792–1850 „Die schönsten Sagen des klass. Altertums", 1838/1840

tató irodalomra és mozira, mert az előszeretettel használ igénytelen szövegeket, nem más, mint mániás önvisszatükröződés, mesterkélt nyelvi megjátszás, vagy akár experimentális destrukció és a mélyalvás dramaturgiája, annak el kellene gondolkodnia rajta, hogy költői hitvallása lassan nem válik-e elavulttá. Az avantgárdból gyorsan utóvéd lehet, mert semmi sem válik olyan gyorsan egyhangúvá, mint a mindenkori legutolsó sikoly. Az unalom pedig sohasem volt a minőség védjegye.

Olvasókultúránk második alapköve a Biblia. Legalábbis nemrég még az volt. A Bibliából származik egy sor hagyományteremtő erővel bíró történet és alak, ez gondolkodásunk és értékrendünk vallásos alrendszerének szövege. Nincs még egy olyan mű a német irodalomban, amely nyelvileg olyan hatékony lett volna, mint Luther Márton bibliafordítása. Még ma is alig vonhatjuk ki magunkat képgazdagsága, retorikája és ritmusának hatása alól. Épp az utolsó pontnak kellene mindenkit, aki írni szándékszik, vagy ír, arra ösztönöznie, hogy ha alkalma adódik, engedje át magát ennek a roppant nyelvi folyamnak.

Aki regényíró szeretne lenni, annak ismernie kellene a klasszikus elbeszélők – legalább saját válogatása szerinti – kánonját. Ilyen módon, ha töredékesen is, áttekintheti a műfaj történetét, amelybe maga is be kíván tagozódni. Tudja, hogyan írtak művészete nagyjai, ellesheti – és célszerű is ezt tennie – tőlük a karakterek megformálását, a cselekmény dramaturgiáját, perspektíváját, a nyelvi kifejezésmódot, még akkor is, ha nem kíván a hagyományos mintákkal élni. Mindenekelőtt azokat a könyveket kellene tanulmányoznia, amelyek technikájukat, tartalmukat és stílusukat illetően megnyerőnek talál, ezen belül is azokat, amelyek bővelkednek szokatlan formákban, és amelyek megragadják írói fantáziáját. A leendő író csak ilyen módon tanulja meg uralni mesterségét.

> „Egy csomót olvasok... szemetet is. Mindig találok időt az Ótestamentum olvasgatására, a »Moby Dick«-et, ezt-azt Shakespeare-től és mintegy tizenkét hasonló kaliberű regényt minden évben legalább egyszer elolvasok, mert mindig tanulok vagy látok valami értékeset, amin az előző olvasások alkalmával átsiklottam." (William Faulkner)

Azoknak, akik a piacon szeretnének érvényesülni, az amerikai *creativ-writing*-szerzők még tartogatnak egy tanácsot, amely olvasócentrikus, sikerorientált és a szakmai tudást hangsúlyozó beállítódásukat tükrö-

zi. Azt mondják, vegyen elő néhány bestsellert, de ne akármilyet, hanem lehetőleg olyanokat, amelyek a leginkább megragadták, annak ellenére, hogy esetleg gúnyolódott azok melodrámaiságán és érzelmességén, akcionizmusán és ponyvajellegén. Az ön ítélete a könyvekről: ez tulajdonképpen majdnem szemét, de alapjaiban ez a szemét tetszik nekem. A csodálat egy bizonyos érzését nem tudja majd elnyomni magában.

Olvassa el ezeket a könyveket pontosan és vegye a fáradságot, hogy tartalmukat
- összefoglalja pár mondatban,
- jelenetről jelenetre vázolja az alapvető vonásokat.

Foglalja össze a következőket, vagy még jobb, tegye fel magának rögtön olvasás közben az alábbi kérdéseket:
- Mi tett kíváncsivá a könyvben?
- Mi vitt rá az olvasásra?
- Hogyan sikerült a szerzőnek, hogy engem is bevonjon a történetbe?
- Mi az, ami lebilincsel a könyvben?
- Hogyan irányítja a szerző figyelmemet?
- Miért olvasom tulajdonképpen tovább?

Amennyiben közben elment volna a kedve attól, hogy tovább olvassa, vagy akár félre is tette a könyvet, kérdezze meg magától:
- Miért unatkozom?
- Mi taszít a könyvben?
- Miért nem olvasok tovább?

Ezek az utasítások némileg iskolai feladat érzetét kelthetik, mindenekelőtt az összefoglalások. De valójában ön is tanul. Azonban ne úgy haladjon tanulmányaival, mintha nyelvi kurzuson vagy irodalmi szemináriumon venne részt, és ne szórja tele szakkifejezésekkel környezetét. Ellenkezőleg. Helyezkedjen egy egészen „naiv" olvasószerepbe. Kérdezze magát újra és újra: Hogyan csinálja a szerző? Hogyan működnek a praktikák? Miért reagálok úgy, ahogy? Így megtanul a technikára és ezzel egyidejűleg az olvasóra gyakorolt hatásra figyelni.

Ez az ajánlás természetesen nemcsak a bestsellerekre érvényes, hanem minden az ön számára fontos és ugyanakkor elismert, sikeres könyvre is.

Járjon rendszeresen moziba, és „olvasson" a mozgalmas képtörténetekből. Figyeljen különösen a cselekmény és a konfliktusok dramaturgiájára, a párbeszédek megformálására, a jelenetekkel való gazdálkodásra. Figyeljen ezen kívül a részletekre is. A mozinak – különösen a moziteremnek, és csak kevésbé otthoni szobánk képernyőjének – nemcsak álomképeket köszönhetünk, hanem a konkrétum (újra)felfedezését is, amely túl gyorsan vált fogalommá, és elvesztette érzékelhető minőségét. Tanulmányozza a gesztusokat, hangulatokat, tájakat, belső tereket és tárgyakat. Természetesen mindig mérlegelnünk kell, hogy a moziban ki vagyunk téve a képi fikció manipulációjának, hogy a beszédes részletek szimbolikus jelentéssel feltöltött művészeti termékek, nem pedig a „valóság". De éppen ebben a formájukban olyan látást tesznek lehetővé, amely egyben megismerés is.

Egyes regényírók, miután korosabbá válnak, és sikeresek lettek, kevesebb szépirodalmat olvasnak, egyre inkább a szakkönyveket részesítik előnyben. Már megtalálták stílusukat, túl vannak többnyire életük izgága szakaszain, és új anyagok, részletek után kutatnak, a legkülönfélébb szakterületeket érintik, hogy – akár nyelvi – ösztönzést nyerjenek. A még javában saját tapasztalati tőkéjéből dolgozó, saját hangját kereső kezdő író számára a példaképek segítségével az irodalmi technikák elsajátítása áll előtérben. De természetesen számára is hasznos az ösztönzést adó (ön)életrajzok, levelek, vagy anekdotákban gazdag, elven stílusú történelmi könyvek olvasása.

Ha ön épp nem irodalmat tanul, nyugodtan lemondhat a tudományos értekezések beható tanulmányozásáról. Minden bizonnyal kevés releváns ismeretnek kerülne így a birtokába, mivel az ön látószögében az írás a termelő oldaláról jelenik meg, és ehhez egyelőre meg kellene őriznie természetes olvasói magatartását is. Bizonyos kivételektől eltekintve a német irodalomtudomány nehézségekkel küzd annak terén, hogy kapcsolatot tartson a szerző, a mű és az olvasó által alkotott funkcionális körben. Ami sajnálatos, és nem is épp szükségszerű, ahogy azt az angolszász országok példázzák, amelyekben kevesebb problémát vet fel az irodalmi termelés, a kritika és a tudomány elhatárolása (egy példa: David Lodge). Mindenesetre pozitívan kell megjegyeznünk, hogy a szerzők az utóbbi időben nálunk is egyre jobb látogatottságú irodalmi felolvasásokat

tartanak, a professzorok pedig rendszeresen írnak recenziókat, sőt ezen túl irodalmi sikerkönyveket is.

A napi sajtó és a heti rendszerességű lapok tárcáiban megjelenő irodalomkritika már sokkal inkább érinti önt mint szerzőt. Ha csak pillanatokra is érvényes trendeket figyelhet meg, látja, mire fektetnek hangsúlyt a kritikusok, és mi tesz hatást rájuk. Mindenesetre nem kell túlzottan – vagy egyáltalán nem – arra törekednie, hogy zászlóját a szélbe tartsa, hiszen akkor folyton csak a trendek után futkoshatna, miközben önmagát szem elől veszítené.

Számomra sokkal fontosabbnak tűnik, hogy a motiváltság érdekében írók és írónők (ön)életrajzát, leveleit, (elsősorban poétikai kérdésekkel foglalkozó) esszéit és műhelybeszélgetéseit olvassuk. Egyrészt ezekből bőven gyűjthet tapasztalatokat az élet és az írás összefüggéseiről, csökkenthetik a még elismerésért küzdő szerző saját magában való kétkedését, és bátorsággal tölthetik el. Tapasztalni fogják ugyanis, hogy kollégái nagy részének épp úgy ment az írás, mint önnek, egyeseknek egyenesen rosszabbul, és hogy sok később híressé vált író saját korában nem (megfelelő mértékben) nyert elismerést (pl. Friedrich Hölderlin, Georg Büchner, Franz Kafka). Másrészt nyer némi tapasztalatot az irodalmi kreativitás kellékeiről és az írás mesterségéről. Ebből a szempontból nem minden író mondható termékenynek, de adódnak világosságot adó példák. Bátran ajánlhatóak Gustave Flaubert ma is időszerű levelei: poétológiailag megalapozott tanácsokat nyújtanak, ugyanakkor megmutatják a kreatív elme csillogását és ínségét, és rendkívül szemléletes önábrázolást is adnak. Nagyon tanulságosak Umberto Eco „Nachschrift zum »Namen der Rose«"[17]-hez írt „Utóiratai", Mario Vargas Llosa „Geheime eines Romans"[18], Horst Bienek és H. L. Arnold műhelyinterjúi, és újra és újra Dieter Wellershoff esszéi, valamint nem utolsósorban „Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt "[19] című kötete.

17 A cím magyar fordítása: Utóirat „A rózsa nevéhez"

18 A cím magyar fordítása: Egy regény titkos története

19 A cím magyar fordítása: A regény és a világ megtapasztalhatósága

Ismeretlen ösvényen. A kutatás technikái

„A regény egyetlen létjogosultsága abban áll, hogy az élet egy ismeretlen aspektusát fedi fel."
(Milan Kundera: „A regény művészete")

Nem mindig elegendő átpillantanunk a kerítésen, vagy elolvasnunk egy regényt. Ki is kell tennünk magunkat az ismeretlennek. Utazzon sokat. Ezt átvitt és szószerinti értelemben is gondolom. Induljon az ismeretlen keresésére, amivel maga is meg kíván ismerkedni, és minket is meg kíván ismertetni.

Tegye viszonylagossá és bővítse saját életét, amennyiben nem magából indul ki, hanem rokonokba, barátokba, ismerősökbe „bújik", vagy akár újságcikkekből ismert személyekbe, vagy irodalmi és filmszereplőkbe. Gondolja végig, hogyan viselkedne ezek helyében. Szövögessen történetet mi-lenne-ha alapon.

Vegyen elő egy klasszikus, újra és újra elmondott történetet, amely megigézi önt, de nem a sajátja, és próbálja meg a történetet saját tapasztalataihoz, ismereteihez igazítani. Helyezze át saját miliőjébe, és játszódjon a cselekmény olyan helyszínen, amelyet jól ismer.

Ismeretlen emberek, futó ismerősök életének dokumentumai is ösztönzést adhatnak, hogy magáévá tegye történetüket. Amennyiben sikerül az ismeretlen életet „érzékelhetővé" tennie, az azonosulás és rávetítés komplex folyamatának eredményeképpen kitalálhatja és megformálhatja történetét. Végül is semmilyen szerepet nem játszik, hogy naplók vagy levelek, egy sörszagú, könnyben úszó kocsmai beszélgetés vagy egy újsághír adja meg a kezdő lökést. Az irodalomtörténet tele van ilyen regényekkel. Az utóbbi évek német irodalmában is találunk erre példákat. Különösen prominens Martin Walder „Die Verteidigung der Kindheit"[20] című munkája. Egy nemrégen a Süddeutsche Zeitung Magazinjában megjelent interjúban vázolta módszerét:

„Alakokkal foglalkozom. Gyakran évtizedekig. Ennek következtében alakjaim árnyékszerűen összetettek, valós személyekből, gyakran egészen távoli, véletlen ismerősökből. Minél kevésbé ismerek egy embert, annál többet tudok belőle felhasználni. Mert akkor még hozzáadhat valamit. Hagyom az alakokat játszani. Egyesek az irodalomból származnak. Ilyenkor Hamlet épp a Bódeni-tó mellett él. Másokat újságcikkekből veszek.

20 A cím magyar fordítása: A gyermekkor védelme

Mindaddig, amíg a projektek fejlődnek, minden alak a hasamban él, mint egy gyermek, akinek halljuk szíve dobbanásait. Ha aztán eszembe jut egy jelenet, feljegyzem. Ha hozzágyűlik még vagy 15 jelenet, elkezdek írni. Ha az alakok megerősödnek, egyre inkább elvesztik donoruk körvonalait. Az alakok ekkor már önállóan cselekednek. Ők írják a történetet, a regényt."

Az idegen életbe való beleérzés formája zökkenőmentesen megy át a kereső elsajátítás formájába, amelyből gyakran közvetlenül a tárgy lesz. Gondoljunk Christa Wolf „Ki volt Christa T.?", valamint „Kein Ort. Nirgends[21]" című regényeire, vagy Peter Härtling számos regényére, amelyekben a kereső, más életbe belegondoló, magát beleélő szerző soha nem tűnik el a beleélt személy mögött, hanem magát mesélőfiguraként mutatja be az olvasónak. „Herzwand"[22] című önéletrajzi regényében így ír Härtling:

„Vágyam, hogy másoknak meséljek, még pontosabban: hogy a másik személybe beszivárogjak, elfoglaljam, mindenét bírjam és mindent tudjak róla, olykor túlzásokig megy. Játékmódokat és gondolatváltozatokat próbálgatva tapogatózom előre. Az energia, hogy a megfoghatatlant a legközelebbiben fogjam meg, egyre több nyomot hagy hátra."

Ne csak fejben kutassa az ismeretlent, hanem fizikailag is tegyen utazásokat. Ismerjen meg országokat és népeket. Ezt a kliséformulát azért említem már az első tollvonások között, mert számomra világos, milyen nehéz feladat számunkra országot és népet nem csak mellékesen, mint festői hátteret, vagy előítéleteink megerősítését megélni, hanem náluk és velük valódi tapasztalatokat gyűjteni, és ezáltal saját elképzeléseinket megkérdőjelezni.

Az utazás – minden korlátozás ellenére – viszonylagossá teszi saját szemszögünket. Már a maga a puszta térben való mozgás is esélyt nyújt a fantázia felszabadítására, szemléletmódunk megújítására. Egy vonatút, ahogy Dieter Wellershoff „Der Roman als Krise"[23] című esszéjében megmutatta, kreatív állapotba hozhat minket, amelyben az ismeretlen sajátunkká, sajátunk pedig ismeretlenné válhat. Ahogyan egy másik tanúnk, Albert Camus bemutatta, a világnak és dolgainak újra szimbolikus mélysége támad, amely a mindennapok biztonságában veszendőbe ment:

21 A cím magyar fordítása: Nincs hely. Sehol
22 A cím magyar fordítása: Szívfal
23 A cím magyar fordítása: A regény mint krízis

„Mert ami az utazás értékét adja, a félelem... Távol hozzátartozóinktól, távol nyelvünktől, elvesztve minden támaszunkat, megfosztva minden álarcunktól..., teljesen saját magunk felszínén találjuk magunkat. De mivel az az érzésünk, hogy lelkünk beteg, szemünkben minden ember és minden dolog csodaként nyeri vissza értékét. Egy asszony, aki önfeledten táncol, egy függöny mögül kikémlelt, asztalon álló üveg: minden kép szimbólummá válik. És amennyire saját életünk benne van ebben a pillanatban, annyira látjuk az egész létet benne tükröződni." („Licht und Schatten: Liebe zum Leben"[24])

Manapság, éppen a fiatalabb emberek számára egyre több lehetőség kínálkozik, hogy egy ideig külföldön éljenek. Senkinek, aki ír – mindegy, hogy milyen stádiumban – nem lenne szabad hagynia, hogy egy ilyen esély elmenjen mellette. Egy idegen országban viszonylagossá válnak magától értetődő dolgaink, megújul világképünk és énünk. A krízis, hogy hosszabb külföldi tartózkodásunk kizökkent megszokott életünkből, előbb valóságos alkotói válsággá válik, ami ugyanakkor megadja a kezdő lökést, hogy írással kerekedjünk annak fölébe. És nem utolsósorban saját nyelvünktől való elidegenedésünk, és egy új nyelvi öntudattal bíró nyelv elsajátítása érzékennyé tesz a kifejezés lehetőségeire. Ráadásul a nyelvi területünkről való önkéntes száműzetésünk oda vezet, hogy anyanyelvünkön gazdagabban, tudatosabban fejezzük ki magunkat. Hogy Peter Handke a spanyol Rondában írta meg „Versuch über den Jukebox"[25] című művét (és egyébként is sokat élt és írt külföldön), nemcsak kreatív bogarainak egyike, hanem ahhoz is köze van, hogy paradox módon a hétköznapi fecsegés távolléte az anyanyelvet intenzívebben jelenlévővé teszi. Az egyedüllét szabadon megválasztott ideje fokozza a fantáziát és a belső nyomást, amely a szelep, a nyelvi „kifejezés" irányába szorít. A távolság, a térbeli is, megnyitja a kilátást, és mélyebb bepillantást engedve új távlatokat nyit. Ebben az aspektusban az idegenben tartózkodás újabb előnye rejlik: könnyebben oldja meg belső konfliktusait. Hisz tudja: csak aki saját élményeit nem érzi bilincsnek, van abban a helyzetben, hogy úgy ábrázolja azokat, hogy másokat lebilincseljen.

24 A cím magyar fordítása: Fény és árnyék. Az élet szeretete

25 A cím magyar fordítása: Kísérlet a zenegéppel

Engedje meg, hogy összefoglaljak néhány gondolatot:

- Legyen minden iránt érdeklődő, soha ne lankadjon kíváncsisága, haladjon útján előítéletek nélkül, és kutassa rácsodálkozással embertársai életét; szívjon be valóságot, mindenekelőtt történeteket, helyzeteket és konkrét, érzékekkel felfogható dolgokat és részleteket. Biztosan nem árthat, ha egy időt polgári állásban tölt.
- Ne térjen ki az egzisztenciális hullámvasutak elől, de mindig keressen egy helyet, amelynek védelmében időt nyerhet, ahol összeszedheti magát.
- Olvasson sokat, írjon sokat. Legyen, Sten Nadolny szavaival, egy jól szervezett álmodozó.

Csókolj meg, múzsa! Az inspiráció kellékei

„A művészi közösülésben mindig mindkét elem elvegyül, a tudatosság és a tudattalanság, az inspiráció és a technika, a részegség és a józanság."
(Stefan Zweig: „Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens"[26])

Az eddigi gondolatok úgy hangzottak, mintha az írónak élete, megfigyelései és kutatásai anyagából iparos módjára kellene megkonstruálnia mesterművét. A kreatív alkotás folyamata azonban sokkal bonyolultabb ennél: hosszú szakaszokon tudattalanul vagy félig tudatosan fel-alá szaladgálva rajzolódik ki futó visszacsatolások, valamint a racionálisan irányított munka és az inspiratív adalékok gyakori oszcillációjának eredményeképpen. „Nem választjuk a témáinkat, hanem azok törnek fel bennünk", hangsúlyozza Gustave Flaubert. De a keresés és találás, Én és Ez, üresség és teltség, logika és intuíció, a gondos kidolgozás és az ötletszerűség egymásba olvadását mindig zavarok fenyegetik: mechanikai üresjárat, áramszünet, vagy más képpel élve, aszály és kiszáradás.

26 A cím magyar fordítása: A művészi alkotás titka

Néhány tipp, hogyan olajozza alkotói gépezetét, hogyan tartsa meg épségben a kreatív növekedést:

- Maradjon nyitott, egyfajta „szabadon úszó figyelem" állapotában, és egyszerűen engedje jönni a tudattalan területéről érkező ötleteket. Ezek különböző formákban jelennek meg: olykor képként (pl. egy koszos lányka alsó formájában, Faulkner: „A hang és a téboly"), érzésként, gondolatként vagy kívánságként (Umberto Eco vágyat érzett, hogy meggyilkoljon egy szerzetest, ekkor írta meg „A rózsa nevé"-t), első mondatként (Joseph Heller: „A 22-es csapdája"). Gyakran az ötletek egészen váratlanul tűnnek fel, a zuhany alatt, a WC-n, séta közben, egy beszélgetés során, olvasás közben vagy álmunkban. Ezt a folyamatot százszor leírták már, jelzőfényt vetve a kreativitás rejtett folyamataira.
- Alkalomadtán próbáljon meg „automatikusan" írni, mint a szürrealisták, azaz minden logikus és szintaktikus kontroll nélkül. Észre fogja venni, hogy milyen nehéz kivédeni a bal agyfélteke beavatkozását. Sok szemetet fog így termelni, de elbűvölő szókombinációkat is, ritkán felcsillanó ötleteket, és összességében provokálja és támogatja kreatív rendszerét.
- Játsszon (fejben és/vagy papíron) ötletekkel, szedje szét, kombinálja újra őket, tegyen fel minden lehetséges kérdést, variálja őket a mi-lenne-ha módszerrel, és tegyen fel sok-sok kérdést: Ki? Mi? Mikor? Hol? Hogyan? Miért? Mi célból?
- Fejlessze ötleteit a *mind-mapping* módszerével. Írjon fel egy szót egy üres lap közepére, és haladjon asszociálva ettől, majd minden újabb szótól kifelé. Karikázza be az asszociációkat, és jelölje az asszociációk irányát nyilakkal. Ezzel a módszerrel tehermentesíti agyát a logikus és szintaktikus struktúrák kényszerétől, és erősíti a keresés-megoldás folyamatát kézzel (felrajzolás) és szemmel (vázlatkép).
- Ha már vannak határozatlan ötletei („csírái"): keressen anyagot, és nyerjen inspirációt képek, filmek alapján.
- Noteszén vagy naplóján kívül vezessen egyéb feljegyzésrendszereket: rendező, nyilvántartó lap, számítógépes adatok. Írja át és rendezze feljegyzéseit, és közben egészítse ki azokat új ötleteivel. Egyeseket el fog felejteni, vagy később nem is találja majd jelentősnek. Mások újra és újra előtörnek. Megint mások csendben érlelődnek. Lapozza át időről időre feljegyzéseit. Idővel egyre inkább kikristályosodik, mely témák bontakoznak ki.

- „Dolgozzon minden nap, mindegy, mi történik." (Ernest Hemingway). Íróként ön olyan, mint egy zongoravirtuóz, egy profi teniszező vagy egy hegymászó: sokat kell gyakorolnia, nem lankadhat ereje és akarata, és sohasem rozsdásodhat be mesterségbeli tudása.
- Egyebekben számításba kell vennie, hogy az ötletek, témák és kész történetek nem önmagukban jók, ezek az egyes szerzők számára bírnak értékkel, és csak rajta keresztül jutnak érvényre. „A mesterművek titka a téma és a szerző temperamentumának összhangjában rejlik." (Gustave Flaubert)

Munkaidőn túl nem zseni

„A munkaidőn túl nem zseni", mondta egyszer Heinrich Mann némi önteltséggel zseniálisabb és munkamániásabb fivéréről, Thomasról. Ezzel az elmésséggel arra a kissé kényszeresnek ható módszerre utalt, amellyel Thomas Mann munkafeladatát szervezte. Mindennap mintegy háromórányi írás, kilenctől tizenkét óráig délelőtt, ahogy azt Thomas Mann gyakran maga is elmondta, így épült lassan, de egyre biztosabban meglehetősen terjedelmes műve „sok kis egyéni inspirációból". Napi három óra zsenialitás, ennyi elég is volt; így délutánonként olvashatott, sétálhatott, teázhatott és levelezést vezethetett, este meglátogathatta az operát, barátokat fogadhatott vagy ismét olvashatott. Mielőtt ágyba ment volna, még vázlatosan feljegyezgette a munkához, találkozásokhoz fűződő megjegyzéseit, a nyelvi megformálás igénye nélkül.

Minden szerzőnek meg kell szerveznie életét és munkáját, hogy egy terjedelmes mű létrejöhessen. A rövidebb szövegek, költemények vagy novellák alkalomadtán egyvégtében keletkeznek, mintha diktálnák őket. Jusson eszünkbe Kafka „Ítélet" című novellája, amelyet a belső lázadás és a külső mozdulatlanság éjjelente sodort ki magából. De többnyire a rövid szövegek is igényelnek átdolgozást. Sok inspiratív sugallatra – akár álomban – született mű, mint Coleridge „Kubla klán" című költeménye, közelebbről megnézve mítosznak és stilizálásnak bizonyul: különböző szövegváltozatok és számos javítás tanúskodnak az izzadságos munkáról, amely a sugallatot követte. A novellák és a regények már puszta terjedelmüknél, és az ennek megfelelően nagyobb időigényüknél fogva is jól átgondolt szervezést követelnek meg.

Hogyan osszuk be tehát „munkaidőnket" és munkánkat? Másképp feltéve a kérdést: hogyan szervezzük az írást lehetőleg hatékonyan?

Természetesen erre a kérdésre nem léteznek általános érvényű válaszok, de vannak tipikus megoldások, amelyeket mindenki tesztelhet magának a saját bőrén. Vizsgálja meg a következő tanácsokat, amelyek írással foglalkozó kollégáik tapasztalatain nyugszanak, mint javaslatokat, és próbálja meg megtalálni az ön számára leggyümölcsözőbb utat.

Rendszeresség

Dolgozzon rendszeresen egy kéziraton, hogy ön és a születő mű egységet alkossanak. Ne engedjen minden zavarásnak, és dolgozzon akkor is, ha nem érzi olyan jól magát, vagy ha mondatai nehezen jönnek. Az eredmény minősége ritkán látható előre. Még ha egyáltalán semmi nem is akar „jönni": elmélkedjen a szereplőkről, jelenetekről, mondatokról. Szoktassa magát a szilárd munkastílushoz; kreatív énjére is ráfér némi kondicionálás. A „szilárd" természetesen nem kényszereset jelent.

Intenzitás

A rendszeresség alaptételét tovább fokozhatjuk. Egyes írók szerint (az első olvasatot) gyorsan meg kell írni. A gyorsaság intenzitást és elkötelezettséget feltételez, sőt az írásban való megittasodásig fokozódhat. Így ír J. M. Simmel és Heinz G. Konsalik, saját bevallásuk szerint mintegy napi tíz órát. Fjodor Dosztojevszkij – anyagi természetű nyomás alatt – „A játékos" című regénye írásakor 27 napos tempót diktált. Amikor Georges Simenon számos regényei valamelyikét le akarta jegyezni, egy párizsi hotelbe vonult vissza, teljesen elzárkózott, és átlagosan tíz napra volt szüksége. Ez az írásmód azonban nem mindenkinek sajátja. De az alapgondolat a fontos: elmerülni a munkában, és teljesen rákoncentrálni. Mindenesetre itt is érvényes: semmit se vigyünk túlzásba, ne hajszoljuk túl magunkat, *easy does it.*

Megszakítások, folyamatosság

Az eddig elmondottakból levezethető, hogy a születő mű munkáját lehetőleg ne szakítsuk félbe. De ez is csak bizonyos korlátok között igaz. A kreatív pihenést szolgáló megszakítások, amelyek egyidejűleg némi távolságot eredményeznek az épp megalkotott részekkel, bizonyos feltételek között hasznosak lehetnek, akár egyenesen

szükségesek is. Akkor iktassuk be ezeket, amikor a munka megköveteli, elsősorban tehát mielőtt az előmunkálatok lezárásával belefogna az írásba, illetve miután lezárta a mű első változatát.

Munkaidő

Mikor a legalkalmasabb az idő a munkára? Reggel, mondja a legtöbb szerző, amikor még tiszták a gondolatok, kipihentek vagyunk, és az álmok elvégezték a maguk feladatát. Thomas Mann napirendjéről már volt szó. Ernest Hemingway, Eugéne Ionesco, Gabriel García Marquez, Elfriede Jelinek és sokan mások szintén a délelőtti órákra esküsznek. Ugyanakkor vannak szerzők, mint például William Stíron, akik délután vagy este ülnek íróasztalhoz. Minél később éjszaka, annál kevesebb a figyelemzavaró körülmény. Eszembe jut Franz Kafka, aki – egy életen át fanatikus íróként – a szülői házban élt, és nagy fáradságába került az elvonulás, hogy elismert és megbecsült helyet vívjon ki magának, úgy szó szerinti, mint átvitt értelemben. Életműve beszédes bizonysága ennek. Ráadásul napközben dolgozni járt. Úgy mentette meg magát, hogy gyakran éjjel írt. James Baldwin hasonlóan járt el: mivel nappal kénytelen volt pénzt keresni, hozzászokott az éjszakai íráshoz.

De végig kell gondolnunk azt is, hogy este (ahogyan ebéd után) az emberi teljesítmény görbéje mélypontjára ér, reggel, valamint késő délután pedig csúcspontján van.

Időtartam

Milyen hosszan írjunk? Egyesek addig töltik az oldalakat, amíg üresnek és fáradtnak nem érzik magukat, mások ezzel szemben valamilyen rendszer szerint írnak: vagy viszonylag szilárd időbeli ritmust határoznak meg, gyakran három-négy órát, és akkor hagyják abba az írást, ha egy értelmes egység elkészült (Hemingway például öt-hat óra írás után tartott szünetet, ha tudta, hogyan tovább); vagy pedig bizonyos sor- vagy oldalmennyiség megírására törekedve akkor fejezik be a munkát, még ha félbe is szakítják magukat, ha napi penzumukkal végeztek (Anthony Torollope mindennap pontosan hét oldalt, azaz hetente negyvenkilenc oldalt írt! Simmel minden este hétkor a szó közepén leteszi a tollat).

Hely

Az íráshoz nyugalomra és koncentrációra van szükség, szükség van egy helyre, amely némi biztonságérzetet ad, és ahol elhatárolhatjuk

magunkat a külvilágtól. Minél hosszabb a készülő mű, annál több időt igényel a szerző vagy szerzőnő már csak a puszta terjedelemnél fogva is, annál intenzívebben kell koncentrálnia, hogy művének minden elágazását, szövevényét áttekinthesse.

Mit lehet tenni? Tekintsünk szét, híres példaképeink hogyan alkották meg a maguk *hortus clausus*-át? Már Petrarca is, aki pedig aligha szenvedett polgári állás terhei alatt, többször is elzárkózott mozgalmas életében provanszál „vallis clausá"-jába, Fontaine de Vaucluse zárt völgyébe, hogy ott engedje szabadjára kreativitásának folyamát, és gyarapítsa irodalmi művét.

Thomas Mann bogenhauseni villájának hatalmas dolgozószobájába vonult vissza, amely – legalábbis a reggeli háromórás munkaidő erejéig – szentséges szent volt, egy szentély, amelybe még a gyermekek sem igen léphettek be. A házban természetesen csendnek kellett uralkodnia, amikor a „varázsló" írt. Mivel gazdag volt, cselédeket tarthatott, és a gyerekeket internátusba küldhette. Ezenkívül felesége, Katia élete feladatának tekintette, hogy alárendelje magát férje kreatív szükségleteinek.

Ilyen ideális körülményei azonban nem mindenkinek lehetnek: Gottfried Benn, aki élete legnagyobb részében orvosként volt kénytelen dolgozni, és hosszú terméketlen időszakokat kellett átvészelnie, és aki így viszonylag csekély méretű életművet hagyott hátra, rendelőjében írt, ha kevesebb dolga akadt, néha kocsmákban is. Max Frisch, amikor „Stiller"-ét írta, mint minden alkalmazott, elhagyta lakását, és egy „íróirodába" ment dolgozni. Esténként, munkája végeztével hazatért lakásába. Átdolgozás és végszerkesztés céljából kiadója, a Peter Suhrkamp kétszer küldte el Zürichből vidékre. Még a (ritkává vált) kávéházi irodalmároknak is szükségük van az emberi nyüzsgés ihletet adó atmoszférájára, másrészt viszont a nyilvánosság névtelenségére is, és távolságtartó megfigyelők maradnak. Hermann Kesten „Dichter im Cafe"[27] című könyvének előszavában plasztikusan ábrázolja e helyszín előnyeit.

Egy tanács: arról, hogy az író visszahúzódása a magányba nem kívánt és nem akart horrorutazássá is válhat, Stephen King a „Misery"-ben (magyar címe: „Tortúra") izgalmas és szórakoztató módon ad számot.

Kreatív fázisok

Hagyományosan a kreativitás négy fázisát különböztetjük meg: preparáció – inkubáció – illumináció vagy inspiráció – elaborálás és verifikálás. Az írás folyamatát is feloszthatjuk erre a négy fázisra, aminek során azonban tisztában kell lennünk azzal, hogy ezek nem sorjáznak rendben egymás után, hanem egymással összefonódnak. Így talán értelmesebb, ha nem fázisokról beszélünk, hanem a kreatív munka formáiról, tudva, hogy ezek gyakran egymással párhuzamosan haladnak, és eredményeik végül az egységes eredményben mutatkoznak meg.

[27] A cím magyar fordítása: Költő a kávéházban

A **preparáció** stádiuma, ahogyan neve is elárulja, az írás aktusát készíti elő. Ennek részleteit a megelőző fejezetekben olvashatta.

Az **inkubáció** stádiuma nehezen fogalmazható meg. A fogalmat is szerencsétlenül választották ki, mivel egy betegség kitörésére emlékeztet. Talán inkább „graviditásról" kellene beszélnünk: „valamit kikölt", „teherbe esik egy problémával", ezt jelenti. Ennek a metaforikus mezőnek a segítségével sok író az alkotás folyamatát írja le, amelynek során többé-kevésbé tudattalanul dolgozik témáin és ábrázolási problémáin, még mielőtt ezek ötletként és aha-élményként világosan és meggyőzően megjelennének vizsgálódó tudatuk előtt. Mások a pszichoanalízis terminusait használják: egy probléma megoldását átengedjük a tudattalan feldolgozásnak. Az ösztön-instancia ebben a stádiumban nagy szerepet játszik. Hogy mi történik ilyenkor az íróban, nem tudjuk figyelemmel kísérni, de el kell fogadnunk, hogy belül egyfajta *brainstorming* folyik, a megoldások felfedező-játékos keresése, elmozdítás és helyettesítés, ellenkezőjére-fordítás, szétszedés és összefűzés – tehát mindaz, amit a szerző gyakran tudatosan is művel, csak épp gyorsabban, radikálisabban, fesztelenebbül, védekezés és ellenállás nélkül.

Az **illumináció** („megvilágosodás") vagy **inspiráció** hirtelen ötletek formájában mutatkozik meg, amelyek az írás minden stádiumát irányítják és kísérik. Ez a karakterek, a cselekmény, a regény vázlatának alapvető ötleteinél kezdődik, egészen az elbeszélés perspektívájáig, az egyes metaforákig és szókapcsolatokig. Az írás tulajdonképpeni aktusát leginkább ehhez a stádiumhoz kapcsolhatjuk, amennyiben tudatában maradunk annak, hogy az inspiráció a teljes kreatív folyamatot kíséri. A lejegyzést az „inspiráció a második hatványon" elnevezéssel illethetnénk, mivel közben nemcsak felsoroljuk az ötleteket, hanem magasabb szervezettségű ötletek segítségével egészet alkotunk belőlük. Ebben a stádiumban összemosódnak az inspiráció és az elaborálás folyamatai.

A **verifikálás** formája („a helyesség ellenőrzése") a kreatív folyamat valamennyi fázisának része, de az átdolgozás befejező stádiumában válik dominánssá. Ebben a stádiumban vizsgáljuk meg a mű

evidenciáját, meggyőzőségét, hiteltérdemlőségét és szavahihetőségét, belső logikáját, tematikai egységét, redundanciáját, oktalan motívumait, stílusát és szimbolikáját. A verifikálás egyet jelent a rövidítéssel, átírással, beszúrással és nyelvi elsimítással.

Kreatív stratégiák

A kreatív stratégiák egy döntést feltételeznek arról, hogy inkább spontán, vagy inkább előre eltervezetten kíván írni. Az ellentétet a következő ellentétpárokkal írhatjuk le: „kézművesi konstrukció" kontra „szerves egység", „szervezettség" kontra „fejlődni hagyás", „tudatos" kontra „tudattalan", „én-vezérelt" kontra „ösztön-hajtott" írás. Ezen a téren sincsenek általános érvényű tanácsok. Egyes írók egy alapötlet nyomán kezdenek írni, és hagyják, hogy a történet a leírás folyamatában fejlődjön ki. Mások minden egyes apró részletet megterveznek, lépésről lépésre, és minden ettől való eltérést ellenőriznek és kijavítanak. A legtöbben azonban e végletek valamilyen arányú keverékével dolgoznak.

Gyakran említett modellek egész sorát vázolom, és minden szerző illetve szerzőnő megpróbálhatja megtalálni a neki való stratégiát, vagy különböző stratégiákat próbálhat ki, akár művenként.

Az elő stratégia abban áll, hogy a művet az írás folyamán hagyjuk kibontakozni. A szerző kitalál egy első mondatot vagy bekezdést és/vagy homályos elképzeléseket a főszereplőről és történetéről. Majd hagyja ezeket önállóan fejlődni, összekuszálódni, majd valamikor ki kell oldania a csomót. Csak kevés szerzőnél működik ez a módszer hosszas átdolgozási fázisok, vagy többszöri újraírás nélkül. De éppen azoknak, akiknek az írás aktusa maga a motiváció forrása, a vaktában mesélés fontos: azoknak is, akik a lehetőségek hosszas oda-visszagörgetésétől sosem jutnak el az első mondatig.

A második stratégia lényege, hogy a szereplőket vázlatosan megtervezzük, a történet alapvonásait lefektetjük, végül pedig megállapítunk egy kiindulási pontot. A leírás folyamán a szerző sugallatait és a karakterek egyéni mozgását követi, és nyitott marad a meglepetésekre.

Ennek a stratégiának egy variánsa abban áll, hogy durva tervezést követően a szerző írni kezd, és minden lehetséges ötletnek utána megy, azaz leírja a történet minden lehetséges változatát. Közben különböző elbeszélési perspektívákat próbálhat ki. A nem lineáris modellnek vagy „utcatérképnek" ez a stratégiája annyiban kettős stratégia, amennyiben már kezdettől fogva egy átdolgozási fázist feltételez, amelynek során a szerző kiválasztja a legjobb jeleneteket, és meggyőző sorozatból egységes egésszé fűzi össze azokat.

Egy további variáns éppígy csak vázlatos tervezést feltételez, ezt követően azonban leszögezi a mű végét. („Mindig az utolsó soromat, utolsó bekezdésemet, utolsó oldalamat írom meg először." Katherine Anne Porter) Ez a stratégia tehát egy világosan definiált cél felé halad, amelyet, mint mindig máskor is, el kell érni. Gyakran az irodalmi rejtvények (így pl. detektívregények) szerzői fordulnak ehhez a módszerhez.

A durva tervezés és a percre pontos kidolgozás között különféle köztes formák találhatóak. Így lehetséges, hogy elejétől fogva tisztában legyünk az elbeszélés perspektívájával, és részletes képünk legyen a főhősről és annak ellenfeléről, a történetet azonban csak bizonytalanul ismerjük. Vagy, hogy lefektessük a cselekményt annak kiindulásával, tetőpontjaival és végkimenetelével, a szereplőket azonban gyengén kontúrozott állapotban hagyjuk. Vagy otthonosan mozgunk karaktereink között, tisztázott a cselekmény és a *setting* (a mindenkori színhelyek), de még ki kell próbálni, melyik elbeszélési perspektíva hat a legmeggyőzőbben, és még egyáltalán nem tudjuk, mely téma köré szerveződik a regény.

A harmadik stratégia „a bizalom jó, az ellenőrzés még jobb" vezérmondatán nyugszik. Ez lehetőség szerint semmit sem szeretne a véletlenre bízni, világosan megfogalmazott témából indul ki, és kínos mérnöki munkával tervezi meg a regényt annak minden részletébe menően.

Egyes írók azt állítják, képesek ezt a pontos előtervezést „fejben" elvégezni, egy ideig magukban gondolkodnak a regényről, míg az egész meg nem jelenik a szemük előtt, és aztán, mintha csak diktálnák, leírják az egészet. Goethe például elmondta, hogy a „Werther" így keletkezett. Az ilyen kijelentéseket gyakran a kreativitás mítoszának vélem, de újra és újra csodálattal tölt el, hogy egyes írók terjedelmes regényeket alkotnak meg kevés feljegyzésből dolgozva, egy lendülettel.

Normál esetben azonban a tervet írásban dolgozzuk ki. Ennek során a szerző megfesti a szereplők portréját, azok teljes, a regényben gyakran fel sem használt előtörténetével. Kérdések százait teszi fel nekik, ami által a szereplők, még mielőtt nyelvileg megformálná őket, mindenestül élő figurákká válnak az író számára. Megrajzolja a cselekmény menetét és a jelenetek sorrendjét (alternatívákkal), rögzíti a helyszíneket, és ábraszerűen megrajzolja a feszültség görbéjét. Az ok-okozatok szövedékét is rögzíthetjük. Ehhez jön még a terje-

delmes kutatás minden tisztázatlan kérdéshez. Természetesen a történet célirányát és végét is le kell fektetnünk.

Aki ilyen módon előre megszervezi regényét, az az írás folyamatában is feljegyez minden eltérést és új döntést (pl. egy szereplővel kapcsolatban), nehogy a későbbiekben egyszer is tévedjen.

Nem sok író vagy írónő ír ilyen kontrollált, előre megszerkesztett módon. Aki azonban képes erre, annak aligha kell nagy fáradságot fektetnie az átdolgozásokba.

Gépi segítőink. Írógépek

„Az író olyasvalaki, aki élete nagy részét
magányosan tölti egy írógép előtt."
(Barbara Frischmuth)

A ceruzával (mint Peter Handke), golyóstollal (mint Martin Walser) vagy töltőtollal író szerző(nő)k lassan kihalnak. A legtöbb író mára elvesztette az írás „analóg" folyamatának érzését, írógépet használ és inkább a betűk „digitalizált" gyártására hagyatkozik. Ezenkívül a kiadók is inkább lemezeket várnak, és kerek-perec elutasítják a kézzel írt kéziratokat.

Már a klasszikus írógép is stencilbetűkkel helyettesíti a kézi írást. Az egyénileg előállított, gyakran nehezen megfejthető írást így normalizálták, és már írás közben közelebb kerül megjelenésében a végérvényes megjelenési formájához. Ebben rejlik előnye. Az egységes íráskép arra emlékezteti az írót, hogy az, amit ő a nyelv mozgásából rögzít, individuumot túlszárnyaló kollektív eredménnyé válik; ez még a szerző számára is azonnal olvasnivalóvá változtatja szövegét.

Aki normál írógépet használ, annak többnyire több példányban kell begépelnie a szöveget. Ez egyrészt időt rabló, másrészt szerencsére egyáltalán nincs is rá szükség, mert már van számítógép, kiokosított szövegfeldolgozó programokkal, amelyek a normális írási zűrzavart és ezzel kapcsolatos fáradozásainkat leveszik vállunkról, és ezenfelül irgalmasan támogatják a vaktában írás és a fix célt követő írás kettős stratégiáját is.

Egy szövegfeldolgozó program lehetővé teszi,
- hogy szövegeket korrigáljunk, beillesztéseket és húzásokat eszközöljünk anélkül, hogy láthatóak maradnának ezeknek a

beavatkozásoknak a nyomai (kivéve, ha szeretnénk ezeket észrevehetővé tenni); lehetővé teszi tehát, hogy folyamatosan tisztán dolgozzunk;
- hogy részeket (próbaképpen vagy véglegesen) áthelyezzünk, újrakombináljunk anélkül, hogy ehhez nagy munkát kellene befektetnünk;
- hogy szavakat, mondatokat vagy hosszabb részeket megjelöljünk (és akár különböző formában kinyomtassunk);
- hogy részeket egymás mellé illesszünk;
- hogy megjegyzéseket szúrjunk be, amelyeket bármikor elrejthetünk (ezen a módon nagy munkaráfordítás nélkül tarthatunk készenlétben különböző változatokat vagy beilleszthető szövegeket);
- hogy minden, a jövőre nézve fontos döntést egy segédadatbázisban vagy megjegyzés formájában rögzítsünk, így elkerülhetjük a kavarodásokat;
- hogy a szerkesztési funkció segítségével egy szerkezeti modellt hozzunk létre, amelynek részei tetszés szerint kiszedhetőek és újra beilleszthetőek (mindenekelőtt az MS-Wordre jellemző).

Ezáltal még a terjedelmes alkotások is áttekinthetőek maradnak.

A különböző segítségekről, mint a beépített szótár, vagy a helyesírás-ellenőrző programok nem beszélek, mert feltételezem, hogy egy szerző ura a helyesírásnak, és mert a szinonimák és találó fogalmak felkeresésére rendelkezésre álló könyvek többnyire részletesebbek, és legalább olyan kézreállóak. De talán majd ez is változik.

A szerkesztési funkció teszi lehetővé a mérnöki tervezéssel dolgozó írónak, hogy munkáját tökéletesen végezze, de az írási anarchistáknak is segítségére van, hogy áttekintést nyerjenek az áttekinthetetlen fölött. Tiszta helyzetet teremt még a vadon nőtt, vagy egyenesen elburjánzott szövegekben is. Villámgyorsan kivehetjük a félresikerült részeket, összefűzhetjük a sikerülteket, áthelyezéseket valósíthatunk meg.

Fontos megállapításokat, amelyeket írás közben döntöttünk el, és amelyeket a további írás során szem előtt kell tartanunk (mint például neveket, adatokat vagy egy körözőlevél adatait) külön feljegyezhetünk, és újra meg újra belenézhetünk, vagy tálcára tehetjük, hogy mindig elérhetőek legyenek. Ez mindenekelőtt abban segít – és ez

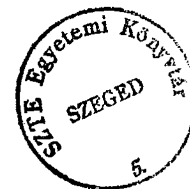
számomra döntő jelentőségűnek tetszik –, hogy a mű immanens struktúráját lefektessük, meghatározzuk és produktívan kiépítsük.
Természetesen, aki nem tud jól írni, számítógéppel sem fog tudni. A tapasztalt azonban kihasználja annak rugalmasságát, hogy új megoldásokat találjon.

Kételyek és válságok

„Saját egzisztenciánk belefordítása művünkbe kétségtelenül egy ingó híd, amely újra meg újra darabjaira hull. Csak addig tűnik erősnek, amíg haladunk rajta, munka közben."
(Dieter Wellershoff)

Az írás zavarairól, különösen a *writer's block*ról sok írói kinyilatkoztatás, és szintén sok pszichoanalitikai vizsgálati anyag áll rendelkezésünkre. Az okok sokfélék, és semmi esetre sem meggyőzően tisztázottak. A bizonytalan félelmek és a bűntudat gyakran játszanak szerepet, csakúgy, mint a nagyság vágya és a mániás tökéletességre törekvés, amelynek aligha felelhet meg szöveg. A szerzők és szerzőnők a túl magasra helyezett mércével saját magukat fékezik le, magukat kínozzák és korlátozzák. Ez a folyamat pedig bénultságba és írói válságba csaphat át.
Hasonlóan hathat a differenciálatlan és destruktív kritika is, amely nem konkrét, kiemelhető gyengékre korlátozódik, hanem általános jelleggel a szerző kreatív erejére és tehetségére. Erősíti a mindenkiben munkálkodó kételyt saját magában, amely gonosz démonként üldözi az írót, és gyakran betegségbe, vagy akár önkárosító magatartásba is hajtja.
A zavarok gyakran tudattalanul zajlanak le: az író belsőleg kiégettnek tűnik, csak mechanikusan ír tovább, és retteg alkotókedvének teljes elvesztésétől, végül az alkoholban vagy más drogokban keresi a kiutat, amely azonban mindig csak tévút lehet.
A kételyekkel, depresszív fázisokkal, írási nehézségekkel és félelmekkel minden írónak, írónőnek együtt kell élnie. Ezek hozzátartoznak az alkotás folyamatához, így el kell fogadnunk őket. Az optimisták akár a dolog jó oldalát is felfedezhetik, és Mario Puzo szavaival élve: „A levertség valójában koncentráció."
Amennyiben az ilyesfajta önszuggesztív mondások nem segítenek, gondoljon a jobb időkre: amikor saját fantáziavilágába süpped, és átélheti túláradó alkotóerejét, a sikerült részek fölötti eufórikus örömet.

De többnyire néhány trükk képes arra, hogy segítsen, és újra mozgásba lendítse „alkotó gépezetünk hajtóművét" (Thomas Mann).
✍ Olvassa el az eddig írottakat, hogy kapcsolódási pontokat találjon.
✍ Gondolja át, hova szeretne a szövegben eljutni, elmélkedjen a szereplőkről, a történésekről, a perspektíváról. Rajzoljon fel egy *mind-map*-et, vagy regénye szerkezeti modelljét, vázolja a szereplők közötti kapcsolatokat.
✍ Kerüljön minden önkritikus gondolatot.
✍ Bizonyos körülmények között akkor is írjon tovább, ha tudja, hogy az egész a papírkosárban fogja végezni. Ha a mondattan problémát okoz éppen, sorolja egyszerűen egymás után a vezérszavakat vagy mondatrészeket.
✍ Játszadozzon az eddigi megoldásokkal, boncolja szét a kéziratot, írjon alternatív jeleneteket. A számítógép segítségére lesz ebben.
✍ Lehet, hogy saját magát kötötte gúzsba, és egy megszabadító ötletre van épp szüksége. Hagyja abba eddigi munkáját, és írjon bármit, ami eszébe jut, bármilyen jelenetet. Max Frischnek ezzel a módszerrel jutott eszébe a „Stiller" formális kulcsa.
✍ Ha hajtóműve még mindig nem indult be, iktasson be szünetet, ezalatt sétáljon vagy jógázzon, dolgozzon a kertben vagy hallgasson zenét. Közben ne gondoljon a problémájára, hagyja az ösztönök szintjét dolgozni.
✍ Ha ez sem használ, akkor vitassa meg saját magával a készülő művet és problémáit. Ezt a belső dialógust természetesen a külvilággal is megoszthatja: beszéljen erről partnerével, egy barátjával, vagy még jobb, egy tapasztaltabb írókollégájával.
✍ Ha a válság nem tágít, és hangulata is a mélyponton marad, amennyiben nélkülözhetővé tudja tenni magát, el is utazhat pár napra. Így távolságba kerül a szöveggel és magával az írással is, újabb gondolatok jutnak eszébe, és jó esetben feloldódik belső görcse. Ha alkotói válsága hátterében mélyebb okok húzódnak meg, vagy a sikertelenségén erőre kapott kétség mardossa, akkor nehéz jutányosan jó tanácshoz jutni.



Fontos, hogy
- Ne álljon saját útjába olyan mű- és Én-ideál bálványozásával, amelyhez még nem tud felnőni;
- Még heves kételyek és gyakori visszaesés esetén se hagyjon fel az írással.

Gondoljon arra, hogy az értelmetlenség érzésétől aligha menekül meg író, hogy az írással összetartozik a fokozott érzékenység és szenvedő hajlam, és hogy a viszontagságok fázisai gyakran fokozott gyarapodási folyamatot jeleznek.

SZ és I. A német ideológiáról

„Szórakoztatónak lenni azt is jelentheti..., hogy a közönségben irodalmi eszközökkel érdeklődést keltünk egy téma, részvétet egy szereplő, kíváncsiságot egy esemény iránt, és azt ébren tartjuk."
(Uwe Wittstock: „Autoren in der Sackgasse"[28])

Minden leendő írónak meg kell tanulnia pályafutása kezdetén, hogyan tud az olvasói és önmaga közé nagy teherbírású hidat verni. Ez alatt nem a nyilvánosságra hozás útjait értem, hanem azt a képességét az írónak, hogy az általa írtakat egy belső távolság megtartásával, a lehetséges olvasó szemével szemlélje. Meg kell tudnia becsülni szövegei hatáspotenciálját, csak így lehet abban a helyzetben, hogy ezeket írás közben megfontolás tárgyává tegye és felhasználja. Vagy, Albert Camus szavaival élve: „Az első, amit egy írónak meg kell tanulnia, az a művészet, hogy amit érzékel, átültesse azzá, amit érzékeltetni akar."

Természetesen sok (kezdő) író először csak magának ír, hogy kifejezze és megvalósítsa önmagát, hogy emlékezzen, vagy elvégezze a gyászmunkát, konfliktusokat dolgozzon fel, és terápiás hatásokat reméljen, de ez mindig csak az irodalom medalionjának egyik oldala. Egy nyilvánosságra szánt mű egyúttal egy kommunikációs próbálkozás is: „Minden művészeti alkotás magában hordja a lehetőséget, hogy befogadják. Valakihez, ahogy az a monológokon átüt, szólni akar." (Max Frisch: „Öffentlichkeit als Partner"[29])

Itt felvetődik a kérdés, melyik olvasóhoz, vagy az olvasók mely csoportjához kívánunk szólni. Az irodalomprofesszorhoz, vagy titkárnőjéhez, a kiadó lektorához vagy alkalmazottjához? Az olvasói célcsoport kérdésével együtt felmerül az is, milyen széles ízlést akarunk kiszolgálni, és milyen irodalmi „színvonalat" tűzünk ki célul. Vagy egy rövidítéssel élve az SZ (mint „szórakoztató") és I (mint

28 A cím magyar fordítása: Szerzők zsákutcában
29 A cím magyar fordítása: A nyilvánosság mint társ

„igazán eredeti") kérdése. A német nyelvterületen ez a kérdés még mindig ideológiai vitákat és tárcaírói csatakiáltásokat képes kiváltani. Itt az „igazi", „komoly" irodalom templomával szemben a „pusztán szórakoztató" irodalom áruházi bazárként sorakozik egymás mellett. És van még elegendő irodalmi bíró, irodalmár és olvasó is, aki azon a véleményen van, hogy ebben a templomban áldozatokat kell hozni: a művészetnek fájnia kell, nehézkesnek vagy alig érthetőnek kell lennie, és untatnia kell, vagy legalábbis nagy intellektuális megerőltetést vagy képzettséget kell feltételeznie. A legkevésbé sem abból következik ez, amit írnak, olvasnak, vagy bírálnak. A művészet bírái ugyanis a nyelvi és formai kísérletekre és a művészeti önreflexióra különösen jó jegyeket adnak. És az osztályozottak? Ahelyett, hogy élveznék a színpadi érzékelhetőséget, leírások gyötrelmeivel és túlzásba vitt mondatokkal ostorozzák magukat (és minket), és irodalmi önostorozókként felcserélik a művészetet a művészieskedéssel.

Azt hihetnék, túlzok. Nem fordul-e mindig a német irodalom pápája, Marcel Reich-Ranicki mindig szenvedéssel és szenvedélyesen az (új) német irodalom unalmassága ellen? Nem mondott-e Uwe Wittstock fenti írásában tisztázó szavakat? Csak a jobbfajta sajtótermékek irodalmi oldalait kell felütnünk, hogy lássuk, hogy a fal inog, de még áll. Így szembesülhettem 1994. április 6-án a Süddeutsche Zeitungban két német újdonságot tárgyaló recenzióval, nem ismeretlen kritikusoktól (és ez nem egyedi eset):

„Talált szavakból él. Szavakból, amelyeknek ép ott kell fedezetlenül maradniuk, ahol miden szavak fedezetlenségéről beszélnek. Már csak a nyelv marad neki: a nyelv, amely semmire sem elegendő."
„A pokol, ez a jelentéktelenség érthetővé válása." – „... a rothadást írja le ... »karbunkulusok« irányítanak minket ... Csak végtelen rothadás van..."

„A íróasztal egy irodalmi boncolás színterévé válik." – „Világunk töredékességére és labirintusjellegére vonatkozó tudását egy nyelvi játékban nyilvánítja ki, amely kérlelhetetlenül a közönséges esztétika normái, a decensség és a »jóízlés« ellen irányul."
„... irodalmi delíriumok ... az emberi minimalizálása ... szavak és mondatok ámokfutása ... irodalmi horrorutazás."

Az amerikaiak, ami irodalmukat illeti, kevésbé érdeklődnek a szintaktikai boncolgatások és ámokfutások, mint az élvezettel teli és szórakoztató olvasmányok iránt. Beállítottságuk pragmatikusabb, sikerorientáltabb, és mindenekelőtt kevésbé hitbuzgó. Patricia Highsmith gondolatát vallják, aki szerényen beismerte: „Az írók szórakoztatók: élvezik, hogy vonzó és vidám formában tálaljanak dolgokat, hogy a nézők vagy olvasók meglepetten felpillantsanak, részt vegyenek és örömöt leljenek a tálalásban."

Természetesen egy amerikai szerző sem vitatná el, hogy létezik többé-kevésbé igényes, nehéz irodalom, de egy elhamarkodott besorolás, mely szerint zsáner = SZ = nem komoly = triviális, kontra nyelvi kísérlet = I = „valódi" irodalom csak keveseknek jutna eszébe. Még kevésbé érvényes a következő besorolás: I = „jó" irodalom (az örökkévalóság számára) és SZ = „rossz" irodalom (egyszeri használatra, tetszés szerint kicserélhető). Rosszul kifejezve: van nagyon jó szórakoztató irodalom és nagyon rossz nyelvi kísérlet. Nemcsak szerelmi limonádék léteznek, hanem önéletrajzi izzadmányok és avantgárdra stilizált dekonstrukciók is a szenny kategóriájában. Van igényes szórakozás (Patrik Süskind „Parfümje" például) és szórakoztató kísérletek (gondoljunk csak Italo Calvino „Ha egy téli éjszakán egy utazó"-jára). Aztán vannak regények, amelyek bár címükben kedvet csinálnak, de olvasás közben minden mást, undort, monotóniát, unalmat inkább keltenek, mint kedvet. Nyelvi stratégiájuk csak trükk, a metaforák keresettek, vagy absztraktak és olyan érzékiek, mint egy felboncolt női hulla.

Egyébként csak körbe kell néznünk az irodalomtörténetben, hogy lássuk, milyen kevéssé érvényesek a német-régimódi világelgondolások. Shakespeare például a szó legnemesebb értelmében szórakoztató irodalmár, színjátékai és komédiái komornákat és a dokkok nézőközönségét vitték a katartikus borzongásba, majd a térdcsapkodó rikoltozásba. Balzac egy epikus Démiurgosz, olyan életművet alkotott, amelyben széles teret kapott a ponyva és a melodráma. Tehát szintén szórakoztatott. Dickens, nem épp egy elfeledett szerző, tömegirodalmat alkotott tele szentimentalizmussal és triviális hatásokkal. Ezzel szemben a korábbi idők avantgárd formaművészei, például a manieristák, már csak a szakemberek számára jelentenek valamit. Vagy gondoljunk a francia klasszika I-irodalmára: Racine, Corneille – Shakespeare-rel ellentétben kimért és terméketlen, alig olvasható és ritkán játszott.

Az irodalomtörténet, különösen a 20. századé még többet mutat meg: alapjaiban az avantgardizmus és az irodalmi kísérletek min-

den formája már régen hagyománnyá = „konvencióvá" vált. Marcel Proust és James Joyce, a szürrealizmus és a dadaizmus, William Faulkner, Franz Kafka és John Dos Passos, Virginia Woolf, Samuel Beckett, a Nouveau roman, Thomas Pynchon és mások már rég átlépték és ezzel kijelölték a regény határait. Megmutatták, mi az, ami még belefér, és mi az, ami már nem megy. Radikális kísérleteik mögött már csak parttalan reflexiók, érthetetlen hermetika, értelmetlenség és hallgatás, érzéketlen hideg és határtalan önkény terül el. A regényforma nagy kísérletezői már kifürkészték a forma klasszikus mimézisen túli lehetőségeit, és aki ma dekonstruktivistát vagy posztmodernet játszva próbál előrejutni, utód és epigon marad. De miért ne fogódzzunk továbbra is a hagyomány forrásába, amelyből alkotunk? Miért ne menjünk vissza a mesterség gyökereihez Thomas Mann, Lev Tolsztoj, Gustave Flaubert és Fjodor Dosztojevszkij oldalán? Vagy miért ne nyúljunk még régebbre?

Milyen következtetéseket vonhatunk le ebből?

✍ Tanulja meg először a mesterség alapkészségeit: a mimézis és az elbeszélési illúzió követelményeinek megfelelő *fikciót* írni (amelyhez jelen könyv kíván elvezérelni).

✍ Ne felejtse el, hogy az irodalmi szereplő körül a narratív kör közepén egy történet forog. És hogy ennek a körnek a négyszögesítése révén négy élt kapunk, amelyek: érzelem, konfliktus, titok és mozgás.

✍ Találja meg az egyensúlyt saját igényei és a piac követelményei között. Ez nem azt jelenti, hogy csak az eladási példányszámok felé bandzsítsunk, és lehetőleg sekélyesen, hamisan és klisészerűen írjunk. Aki így gondolkodik, ostobábbnak tarja olvasóit, mint amilyenek azok valójában.

✍ Legyen szórakoztató olyan értelemben, amely meghazudtolja a privát televíziócsatornák szórakoztató műsorait. Vessen el minden ideologista pozíciót, és lehetőség szerint írjon jól: lebilincselően, izgalmasan, élvezettel teli és valóságosan.

✍ Ne próbáljon mindenáron eredeti lenni. A modorosság nem a minőség védjegye.

✍ Mindenképp kerülje az unalmasságot. Annak, aki üzenetet akar közvetíteni, vagy mesterségbeli tudását megcsillogtatni, gondolnia kell arra, hogy közönségre van szüksége. Máskülönben csak saját megelégedésére szolgál, és ellepi a homok, mint azt, aki a sivatagban kiáltozik.

✍ Kombinálja igazságkeresését és szavahihetőségét azzal, hogy kíváncsivá tesz, érdeklődést kelt és elbűvöl.

✍ Próbáljon meg több lenni, mint középszerű szerző, és fogadja szívébe G. C. Lichtenberg megjegyzését: „Írónak lenni az emberek szemében tulajdonképpen annyi, mint állhatatosan mondani, amit az emberek nagy része gondol vagy érez anélkül, hogy tudnánk. A középszerű író csak azt mondja, amit bárki más is mondott volna."

A sztori anyaga: a szereplő és sorsa

Mi mindannyian sajátos (jellem-)vonásokat sorakoztatunk fel, amelyek szociális együttélésünk során, egymással és egymás ellen, és a világ ellenállásában bontakoznak ki, igazolódnak be vagy áldoznak le. Ezt a folyamatot az egyénre szabott történetekben érhetjük nyomon. Ezek többé vagy kevésbé érdekesek, a karakter erőssége, a résztvevők sorsa függvényében, ezek ugyanis azok az anyagok, amelyeken keresztül megtapasztaljuk az életet, és ezekből áll fel az elbeszélő művek sokszólamú kórusa. „Valós" életünket többnyire töredékesnek, kevéssé konzisztensnek, véletlenektől irányítottnak, a sors által kizsákmányoltnak, a történések értelmetlen összevisszaságának érzékeljük. Ezzel a helyzettel az ember még sosem egyezett ki; és reakcióképpen értelmet alkotott, akár vallásos rendszerek, akár mítoszok és történetek kitalálásának útján, amelyek – önmagukban rendezetten – kielégítették önértelmezésre való igényünket. Az irodalom pedig még ma is az ember által bejárt sokféle út érzékletes vagy érzékletessé tett bemutatásán keresztül kutatja az emberi természetet, és vele együtt az életet.

Kiemeli két-három ember sorsának fonadékát, ok és okozat, vagy egy sor más szabály (pl. az epikus igazságosság) szerint tagolva. Amennyiben egy így elrendezett történetet összefoglalunk, egy cselekményt kapunk, és a cselekményt létrehozó személyeket nevezzük „karaktereknek" vagy „szereplőknek". Hogy ezeket, vagy a történetet, illetve a cselekményt tekintjük-e az elbeszélő mű alapköveinek, az teljesen mindegy. Érdeklődésünk fordulhat inkább a cselekvő szereplők iránt, vagy inkább a történet menete iránt, de sohasem képzelhető el egyik a másik nélkül. Mert, ahogy Henry James mondja: „A karakterből szükségszerűen következik az esemény. Az esemény jellemzi a karaktert."

Már az ókortól fogva az a gondolat vezérli az írók és olvasók nagy részét, hogy az ember saját válságos helyzetében, illetve valaki mással, vagy a társadalommal való konfliktusba kerülése esetén bontakozik ki és válik igazán érthetővé. Mindenekelőtt veresége, fájdalma, szenvedése, önfenntartásért vívott harca és a halállal való versenyfutása közben kínál magával ragadó témát, olvasóként és nézőként együtt szenvedünk vele ijedten, és a történet végén többet tudunk saját magunkról. Biztos távolságból állunk helyt kalandokban, fürkésszük ki az emberi gonoszság szakadékait és nézünk szembe a halállal – de közben sosem kerülünk valódi veszélybe, és lehetőség szerint lelkileg megerősödve, vagy érzelmileg „megtisztulva" (= katarzis) érezzük magunkat.

Ezek a megfontolások egyidősek Arisztotelésszel, és alapjaiban még ma is érvényesek. Természetesen az ábrázoltak skálája kiszélesedett azóta, és az ábrázolás koordinátái is bonyolultabbá váltak – egészen ellenkezőjének állításáig. De még a tagadás is érvényes és hatályos pozíciójának hatékonyságát bizonyítja.

A karakter fogalma a pszichológiai terminológiából időközben eltűnt, és minél inkább közeledünk az évszázad végéhez, annál inkább konstatálhatjuk az identitás és individualitás feloldódását a „fejlett" ipari társadalmakban. A kulturanalitikusok egyre másra a mai életterek átláthatatlanságára és áthatolhatatlanságára, a régi igazságok és törvények eróziójára esküsznek, és ezzel együtt a „hősök" és „történeteik" meghaladására is. A tudományos analízisek és tárcaviták túloldalán azonban a történetekre, értelemre, az érthető, akár kitalált emberekre való megnövekedett étvágy áll. Nem kockáztatom meg annak megítélését, hogy énünk mennyire forgácsolódott szét, vagy hogy hogyan kanyarog kaméleonarcúan a különböző szociális kontextusok között. De az egységesség és identitás, „karakter" és „sors" iránti vágy nem tagadható le.

Az irodalmi „karakterben" képviselőt, színészt, álarcot találunk és fedezünk fel a magunk, a saját „árnyékunk", a leszakadt részek, a meg nem élt lehetőségek és nem utolsósorban kíváncsiságunk számára. „Kalauzként és kutatóként" bevonnak minket, hogy Dieter Wellershoff szavaival szóljunk egy „mimetikus kúra" irodalmának „képzelet alkotta szimulációs terében" és „kísérleti mezőjében". Milyen speciális funkciót tölt be a mindenkori szereplő mind az író, mind az olvasó irányában? Általában arról van szó, hogy eljátsszuk az emberi viselkedés lehetőségeit és egyúttal felderítjük azt.

Statiszták, mellékszereplők, főszereplők

A fikción alapuló művek egyes szereplőit vagy karaktereit a történetben betöltött jelentőségük és funkciójuk alapján a statiszták, mellékszereplők és a központi karakterek („hősök", pozitív és negatív főszereplők, főalakok) kategóriáiba sorolhatjuk.

A **statiszták** többnyire tisztán sztereotípiák, a jelentek részei: fel- és letűnnek, mivel a történetnek szüksége van rájuk, személyük azonban nem kerül szemlélődésünk terébe. Névtelen funkcionáriusok maradnak: taxisofőr, katona, rendőr. Amennyiben kilépnek névtelenségükből, nevet kapnak és szerepet játszanak, mellékszereplőkké válnak.

A **mellékszereplők** nem állnak a történet középpontjában, mégis aligha mondhatunk le róluk az epika terjedelmes keretei között. Mindannyian szociális kapcsolatok összetett környezetében helyezkedünk el, és a legtöbb regény ezt a kapcsolatrendszert modellezi. A hős és ellenfele mellett vannak tanácsadók, végszóadók, gyóntatók és udvari bolondok, anyák és szeretők, üzletfelek és gyilkosok, segítők és elhagyott lányok. Egyes regények, mint Thomas Mann „Varázshegye", színes figurák két színben játszó kaleidoszkópját tárják elénk, amelynek fényében az addig halovány hős kirajzolódik. Az ilyen regényekben a mellékszereplők funkciója a mindenkori miliő megteremtésében különösen érthetővé válik.

A mellékszereplőknek ismertetőjegyekre van szükségük, amelynek révén az olvasó könnyen emlékezetében tarthatja őket, anélkül azonban, hogy alakjuk előlépne a vázlatosság állapotából. Apró tipikus jellemvonások és sajátosságok, de akár feltűnő testi jegyek, és az ezekkel összefüggő „dolgok" (az amerikai szerzők szóhasználatával *tags and props*) is megteszik erre a célra. Hogy egyáltalán eljussanak tudatunkig, és ne felejtsük el őket azonnal, karikatúraszerűen feltűnőnek, tipikusnak és jól elhelyezettnek kell lenniük. Amikor Alessandro Manzoni „Jegyesek" című regényébe bevezet egy jogászt, gúnynevén Dr. Rabulist nevűt, így nevezi meg őt: „a nagy, száraz, kopasz doktor, vörös orral és egy málnával az arcán." Chaucer nagyon hasonlóan egy szőrös bibircsókot választott egyik embere megjelölésére. Lehetséges azonban tipikus ruhadarabokkal (egy sárga pulóverrel), beszédsajátosságokkal („... és így" Holden Caulfield, „Fogó a rozsban"), tikkel (szemrángatózás, ujjugrálás), vagy ezeken túlmenően excentrikus vagy akár megszállott magatartásmódokkal (Hermine Kleefeld a Varázshegyen tett sétái alkalmával légmelle ellenére fütyülni szokott) is felhívni a figyelmet szereplőnkre. A nevek is megtehetik a magukét (Albert van der Qualen, Ebenezer Scrooge – bár mindkettő inkább főfigura). Egyes szereplők minden időjárási körülmények között faragott fogantyújú esernyőt hordanak magukkal, vagy folyamatosan egy fehér sziámi macskát simogatnak. Végtelenül sok lehetőség van a jellemvonások hatásos megfestésére. Fontos, hogy lehetőségeinkhez mérten maradjunk konkrétak és jellemzőek, de semmit se cibáljunk bele művünkbe a hajánál fogva. A jellemformálás magasabb művészete akkor mutatkozik meg, ha a részletek nemcsak megjegyezhetővé teszik szereplőnket, hanem előremutató és visszautaló motívumokká is válnak. Gondoljon a Thomas Mann életművében fellelhető vezérmotívumok technikájára. Vagy nézze Max Frisch „Homo Faber"-ének O. professzorát, a főszereplő korábbi előképét: kinézete és viselkedése („Arca nem arc többé, hanem bőrrel bevont koponya." Folyton nevetni látszik, „miközben egyáltalán nem nevet, éppoly kevéssé, mint egy halálfej"), valamint neve (O mint nulla) könnyen felismerhetővé teszi, hogy ő a halál (gyomorrákban megbetegedett) követe, akivel Walter Faber kétszer is találkozik a fontos fordulópontokon, így az eseményeknek nemcsak szimbolikus mélységet kölcsönöz, hanem tévedhetetlenül utal a „hős" és a történet végére is.

Nehéz a mellékszereplőket találóan elhatárolni. Egyesek csak az ok-okozati viszonyokban vagy a mű atmoszférájában töltenek be statisztai feladatokat anélkül, hogy a cselekmény menetében jelentőséggel bírnának, mások a miliőt hivatottak életre kelteni, megint mások ezzel szemben belépnek a főszereplők körébe.

Különösen két típust kell kiemelnünk: egyrészt a „kulcsfigurákat", akik – az intrikusok hagyománya szerint – mozgásba hozzák a gépezetet és a főszereplőket cselekvésre kényszerítik. Gondoljon Monsieur de Rênalra a „Vörös és feketében", a Karamazov-testvérek apjára, vagy akár Herbert Henckére a „Homo Faberben".

Ugyanez érvényes azokra a karakterekre, akik a történetbe többé vagy kevésbé bevont mesélőként lépnek fel, például Ishmael Hermann Melville „Moby Dick"-jében, vagy Dosztojevszkij „Ördögök" című regényének krónikására. Rendszerint ezek az alakok inkább megfigyelők, mint színészek, nem is puszta peremszereplők. Minél jelentősebb szerepet töltenek be a cselekmény fonadékában, vagy minél fontosabb magyarázó, ábrázoló funkciójuk, annál inkább főszereplővé fejlődnek. Serenus Zeitblom Thomas Mann „Doktor Faustus"-ában nemcsak barát és tudósító, hanem a démoni-zseniális zenész egyfajta árny-Énje is, tehát karakterstruktúrájának ellenfele is, ezzel központi jelentőségre tesz szert.

A **főszereplők** a regény középpontját alkotják: ők állnak tekintetünk kereszttüzében, és gyakran a regényt is ők mesélik, vagy az ő szempontjukból beszélik el. Célratörően mozgatják a cselekményt, fejlődnek vele és benne, miközben magukra öltik az olvasó érzéseit. Főszereplőként szimpátiát, kíváncsiságot és érdeklődést ébresztenek, míg ellenfeleik ellenszenvet, vagy akár gyűlöletet, nem

ritkán együttérzést és egyfajta magával ragadást. A kevésbé fekete-fehér történetekben a főszereplők és ellenfeleik már nem a mesék (triviális) sémája szerint állnak egymással szemben, mint „jó" és „rossz", hanem mindkét félnek megvan a maga alátámasztott és morális igaza a maga oldalán. Már Lev Tolsztoj is a „jó" és „jó" harcát tartotta valójában érdekesnek. Fontos, hogy az ellenfelek nagyjából egyenlő erősek legyenek, hogy a meccs hosszasan folyhasson váltakozó szerencsével, és hogy az ellentéteket ne lehessen könnyen elsöpörni az útból. A hősöknek nem kell mindig győzniük, gyakran vereségükben mutatkozik meg nagyságuk (és ezzel erkölcsi győzelmük). Nem minden főszereplő küzd hús-vér ellenséggel. Az ellenség gyakran maga a „társadalom", normáival és láncaival, az emberi természet szenvedélyeivel és kísértéseivel. Más esetekben egyáltalán nem is „harcolnak", hanem a maguk Grálját keresik, valamilyen (általában nehezen vagy egyáltalán nem elérhető) célt követnek, vagy téren és időn át mozogva, miközben megtapasztalják az élet csodáit és magasztosságát, ellenállásba ütköznek, kalandokban kell helytállniuk, végül visszatérnek, tapasztaltan és bölcsen vagy egyidejűleg kijózanodva kiindulópontjukra, hazájukba.

Kerek karakterek: többdimenziósak, hitelt érdemlőek, aktívak

A fikción alapuló regények központi karaktereihez illetve szereplőihez elengedhetetlen a szerző koncentrált figyelme. Úgy formálja meg őket, hogy az olvasók figyelmét is megnyerjék, és szemeik előtt „élni" kezdjenek. Hogyan sikerülhet ez?

Többdimenzióssá és „kerekké" formálja őket, ahogyan E. M. Forster „Aspects of the Novel"[30] című művében megköveteli. Az angol regényíró tesztként azt javasolja, vizsgáljuk meg, hogy a karaktereknek módjukban áll-e „meggyőző módon meglepetéseket okozni". Az előre kiszámítható módon reagáló szereplők „laposak", és sosem szabad a regény középpontjába kerülniük. Aki meglepetést okoz, az ambivalens vonásokat hordoz, és a regény befejezéséig még feladhatja számunkra a leckét. A kép, amelyet róla alkotunk, mindig elegendő fehér foltot tartalmaz ahhoz, hogy ezek kiszínezésére sarkalljon írót és olvasót.

A többdimenziós ábrázolást az író azáltal éri el, hogy szereplőjét minden oldalról megvilágítja, a személyiségjegyek ellenkezőjén

30 A cím magyar fordítása: A regény aspektusai

is elgondolkodik, és lehetőleg sokat tud szereplőjéről, mindenesetre többet, mint amennyit nyelvileg megjelenít.

A szerző hitelt érdemlőre formálja alakját. Olvasás közben folyton gondolkodunk kell (tudni): „Igen, tényleg, én is így tennék!" Vagy: „Értem a viselkedését, még ha magam másképp is reagálnék." Vagy: „Különös, ahogy ez a lány viselkedik, de valahogy mégis rendben van, még ha nem is tudom pontosan, miért."

A hitelérdemlőséget a szerző az önmagában helyes motiváció és a meggyőző részletek segítségével éri el, nem pedig állítások, érzékelhető-konkrét közvetlenség vagy absztrakt reflexiók útján.

Szereplőit ambiciózusnak és aktívnak festi meg, képesnek harcolni vagy akár elbukni. Mindig valamilyen célt tart szem előtt, amelynek elérésére törekszik, folyamatosan mozgásban van és fejlődik, vagy kirajzolódnak lényének eddig rejtett vonásai. Fontos a karakterek dinamikája és a szereplők sorsa, mert minden, ami változik, nemcsak izgat és kíváncsivá tesz minket, hanem érdekel és elbűvöl.

Az aktivitást és mozgékonyságot a szerző azzal éri el, hogy a szereplőket egy számunkra követhető akcióban mutatja meg. A követhető itt azt jelenti, hogy a szereplők nem hirtelen, érthetetlen ugrásokkal változnak meg, hanem az események okszerű és megmagyarázható következményeként. A változások egyes lépéseit tehát célszerű már korán sejtetni és előkészíteni.

Ezt az aspektust meg is fordíthatjuk: azokat a karaktereket, amelyek passzívan hagyják, hogy a dolgok elmenjenek mellettük, megmaradnak áldozati pózukban, nem mozognak és fejlődnek, saját magukat siratják és depresszív önsajnálatba süppednek, az olvasók minden bizonnyal eltaszítják.

A szereplőket képessé kell tenni, hogy szeressenek és szenvedjenek. Ennek során különböző helyzetekben mutatjuk meg őket, amelyeknek tétje van, és amelyeket erős érzelmek kísérnek: fenyegetettségben és veszélyben, megaláztatásban, de győzelemben is, szexuális feszültségekben, kompromisszumok nélküli szenvedélyben és önfeláldozó szerelemben, fizikai és lelki fájdalmakban. Az ilyen helyzetek megragadnak minket. Mindazonáltal vegyük figyelembe korlátainkat: a túl nagy fájdalom sokkolóan és elrettentően hathat, ezenkívül az ismétlés folytán veszít súlyából. A túlzások máskülönben nemcsak melodrámához vezetnek, hanem a fennkölt és a nevetséges közötti küszöböt is hamar átlépik.

Az érzelemközpontú magatartást a szerző úgy érheti el, hogy saját magát „csempészi bele" szereplőibe. Ha nem érez irányukban szimpátiát vagy legalábbis érdeklődést, nem válik velük azonossá, irá-

nyukban elkötelezetté, egy szikrát sem igen tud majd átugratni velük. A szereplők célul tűzött ragyogásuk helyett terméketlenek maradnak, az olvasó részvétlen és megérintetlen, és azt kérdezi magától, miért is kellene ezekkel az alakokkal foglalkoznia.

Ezt a négy tulajdonságköteget átfogó aspektusnak kell kiegészítenie, amely minden karakter-megnyilvánulásra érvényes: a szerzőnek szereplőit az olvasókkal való hasonlóságok és eltérések hatásos keverékéből kellene megformálnia. A hozzánk túlságosan is hasonló szereplők untatnak minket, azok viszont, akik túlságosan idegenek számunkra, távoliak maradnak, mígnem elfordulunk tőlük. Aki ezzel szemben hasonlít ránk, ugyanakkor kissé idegen is, kíváncsiságot és érdeklődést kelt. Lehetővé teszi az olvasó számára az azonosulást, amely még inkább egy kivetítés: a kitalált karakterekbe saját magunkat olvassuk bele. Ez egy régen ismert, és tapasztalati úton is megerősített tény. Saját játékképeinket látjuk az alakokban, de vágyképünket, és természetesen elnyomott árnyék-énünket is. Éppen az olvasó és a szereplő közötti tudatalatti hidak azok, amelyek gyakran megmagyarázhatatlan, de alig feloldható igézethez vezetnek.

Mutassunk, ne csak állítsunk!

„A művészeti alkotás a konkrétumot megalapozó értelemről való lemondásból jön létre. Ez jelenti az érzékelhető győzelmét."
(Albert Camus: „Sziszüphosz mítosza")

Mindig szem előtt kell tartanunk, hogy a szerző illetve szerzőnő a szereplőnek nyelvi megformálást ad, azonban a különböző képzettségi és tapasztalati háttérrel rendelkező olvasók ezrei és tízezrei, vagy akár más kultúrák és nyelvek, vagy a jövendő korok olvasói ebből a nyelvi alakból eleven szereplőt fantáziálnak elő. A szerzőnek tehát az elfogadás és az elvárások széles horizontját kell megtalálnia. Ez csak azért működhet, mert mi emberek kulturális különbözőségeinken túl az érzések és érzületek alapvető területén hasonlóan reagálunk, és ezért hasonló típusú tapasztalatokra teszünk szert. Van azonban egy másik oka is annak, hogy ez működik, amelyben a megformálás technikája bír központi jelentőséggel: ha a jellemrajzok konkrétak és részletesek, anélkül azonban, hogy megadnánk a részletek jelentését, a karakterek általánosan elfogadhatóak, ugyanakkor nyitottak maradnak. Egy nevetés mint nevetés valamennyi kultúra tapasztalatainak horizontján érthető marad, de specifikus jelentésében – egy érzelem kifejezéseként a jelenet mindenkori kontextusában – különbözőképpen értelmezhető. Ezen a ponton az olvasó belép a regénybe: a szerző által irányítva ő olvassa ki a jelentést.

A karakterek ábrázolása szempontjából levonhatjuk a következtetést: ábrázoljuk és mutassuk meg lehetőleg konkrétan, a többit pedig engedjük át az olvasónak. Meg fogja találni a rímet a megadott szóra. Ezért olyan fontos, hogy ne csak állítsunk (= leírjunk, megítéljünk), hanem mutassunk (= vizualizáljunk, színpadiasan ábrázoljunk) vagy, még jobb, evokáljunk és sugalljunk (= kitaláljunk és hagyjuk megfejteni). Az amerikai szerzőknél az eleven elbeszélés első alaptétele, amelyet nem szűnnek meg hangoztatni, így hangzik: „*Show, don't tell!*"

Természetesen itt rögtön felmerül az ésszerűség problémája: egy összefoglaló, kész ítéletet tartalmazó szó („Bátor legény volt.") egy egész jelenetet helyettesíthet, amelyben egyébként meg kellene mutatnunk a fiú bátorságát. Aki tehát gyorsan szeretne sok információt megosztani olvasóival, inkább egy leírás vagy absztraháló ítélet útján fogja elérni célját. Ebből az okból a régebbi regények éppen a mű kezdeti részeiben gyakran éltek ezzel az eszközzel. Kertelés nélkül szerették volna bemutatni hősüket olvasóiknak. Mindazonáltal elevenebb, hatásosabb és magával ragadóbb a karakter fejlődése a cselekmény menetében: az olvasót meghívjuk, hogy vegyen részt egy fantáziajátékban, amely félig keresztrejtvény, félig maskarádé, amelyben aktívan részt vehet és senki sem fog gyámkodni fölötte.

Ellenőrző lista a személyleíráshoz és a jellemképekhez

Amikor megtervez egy központi szereplőt, fussa át a következő ellenőrző listát, és ellenőrizze, hogy minden ponthoz tud-e valami konkrétumot mondani. Kutassa mindenkor a találó részleteket: a sajátosságok tömege különösen a fejében fontos; a szöveget a „beszédes" = magukért beszélő részletek teszik meggyőzővé.

- Külső: test; kinézet; mozgás, mimika, gesztikuláció; szokott öltözködés stb..
- Különös adottságok.
- Alapvető (jellem-)vonások és jellemző külsőségek.
- Múlt és előtörténet: egyrészt explicit (azaz a szövegben jelen időt képviselő élmények, amelyek visszatekintések, emlé-

kezések, párbeszédek stb. formájában ábrázolhatók), másrészt implicit módon, elvárások, szokások, példaképek, régi barátok és ellenségek stb. közvetítésével.

- Család, szociális háttér és szociális háló.
- Foglalkozás, tekintély.
- Beállítottság (meg kell jelennie az észlelésekben és a cselekvésekben, tehát inkább indirekt módon, nem csak gondolatok, megnyilvánulások és vastagon felhordott nyilatkozatok formájában).
- Szokások. Vonzódások és ellenszenvek, ízlés, érdeklődés, fóbiák, túlérzékenységek stb..
- Hobbi, szabadidős tevékenységek.
- Vágyak, ambíciók, célok.
- Emóciók és motivációk.
- (Nappali) álmok.
- Hétköznapi magatartás és stresszhelyzetekben, veszélyben tapasztalható reakciók.
- Tipikus interakciós minta.
- Rejtélyes vonások.

Vegye fontolóra azt is, hogy a szimpátiát illetve antipátiát kiváltó tulajdonságokat helyesen ossza fel. A szimpátia rendszerint attraktivitással (de vigyázzunk az ideális szereplőkkel és a kliséképekkel), önzetlenséggel (de maradjunk hitelesek!), aktivitással, erős ambíciókkal, világos célkitűzésekkel, bátorsággal, korrektséggel, szerénységgel, humorral, megbízhatósággal, (nem eltúlzott) intelligenciával jár együtt. Ellenszenvet keltenek ezzel szemben a maximalisták, az önkéntes csúcstípusok („Én vagyok a király! Engem nem bír le senki!"), szószegők, *Bullys*-ok (= emberek, akik sanyargatnak, zaklatnak és önkényeskednek; könnyen megtalálhatjuk őket az iskolai osztályokban vagy a hadseregben), továbbá természetesen a szadisták és a gyilkosok. Ellenszenvet vált ki az is, aki egoista vagy egocentrikus, besúgó és kioktató, siránkozó és szentimentális, humortalan vagy túl intellektuális. Az őrültek félelmet keltenek és irritálnak, de együttérzést is kelthetnek. Aki viszont excentrikus vagy különösen nem helyénvalóan viselkedik, még pozitív hős is lehet. Gondoljon Ken Kesey „Száll a kakukk fészkére" című regényére.

A név: hangzás és kulcs

Az irodalmi figurát neve is jellemzi. Amikor olyan írók, mint Simone de Beauvoir arról számolnak be például, hogy a telefonkönyvet ütik fel, amikor nevet keresnek szereplőik számára, az még nem jelenti azt, hogy véletlenszerűen válogatnak. *Nomen est omen*: a nevek (tudattalan) jelentéshordozók, illeniük kell viselőjükre, mind hangzásukban, mind ritmusszerkezetükben. Vegyük például Max Frisch „Stiller"-ének címszereplőjét; alig található megfelelő név: a „Stiller"-ben benne van a „still"[31], (de a „stiller als"[32] is, asszociálhatunk tagadására „laut"[33] és a rárímelő „schrill"-re[34] is), a „stillen"[35], abban az értelemben, mint „ein Baby stillen"[36], „Blut stillen"[37] és „Sehnsüchte, Begierden, Rache stillen"[38]. Stiller nem kaphatta a „Gantenbein"[39] nevet, de a „Frisch"-t[40] sem, a szójáték kedvéért: a könyv végén Stiller „still" (csendes) marad, „frisch"-nek (frissnek) azonban a regény egyetlen pontján sem mondható.)

Hogy az ilyesfajta sűrítések más nyelvekben is érvényesülnek, arra két példát említve Albert Camus idegenje, „Meursault" és Stephen King „Misery Chastain"-ja is rámutat. A francia név a *meurtre* (gyilkosság) és a *seul* (egyedül) szavak ötvözete, *mer* + *soleil* (tenger + nap = a gyilkosság helye és rendeltetési tényezője). A *misery* nyomort jelent, a „Chastain"-ban pedig a *chaste* (szűzi, tiszta, tisztességes), *chasten* (megbüntet, tisztít) és a *chase* (vadászni, üldözni) rejlik, valamint esetleg a *disdain* (megvetés, gőg).

„Ich schreibe für Leser"[41] című írásában Frisch hangsúlyozza, hogy milyen kevéssé felcserélhetőek a nevek, majd így folytatja:

„A tudatos névválasztás … nálam ritkán szerencsés; olyankor egyfajta szándékoltság tapad hozzá, és sohasem kötődik igazán a szereplőhöz. Hogy egy név miért bizonyul terhesnek, vagy miért nem, aligha mondható meg; talán a hanglejtése? … egy másiknak allegorikus mellékzöngéje van, egyes nevek olyanok, mint a violinkulcs."

31 A német szó jelentése csendes, nyugodt, mozdulatlan, halk
32 Csendesebb mint
33 Hangos
34 Átható, éles, metsző
35 Csendesít, megnyugtat
36 Megnyugtatni egy csecsemőt
37 Vérzést csillapítani
38 Vágyat, sóvárgást, bosszút csillapítani
39 Libaláb
40 Friss
41 A cím magyar fordítása: Olvasóknak írok

Ha a nevek túlságosan tudatosak és „beszédesek", erőszakos szimbólumokként hatnak: kiütközik belőlük a szándékosság. Thomas Mann, aki az allegorikus-hangzatos neveket szerette, és alkalmasint túllőtt a célon, például „Gabriele Klöterjahn" esetében, de csodálatosan beszélő neveket is talált. „Tonio Kröger" és „Hanno Buddenbrook" ugyanarra a kétoldalú mintára készültek, mint „Gabriele Klöterjahn". „Tobias Mindernickel", „B. Gründlich" és „Rudi Schwerdtfeger", de „Detlev Spinell" is érthető kulcsok. „Gustav von Aschenbach", csakúgy, mint „Stiller" sok mindent sűrít magában: figyelje a mély magánhangzókat, a vezetéknév lassabbá és nehezebbé váló ritmusát és az „Asche"[42] konnotációját. Hogy a beszédes névadás nemcsak a Thomas Mann féle idősebb urak sajátossága, fiatalabb példák is mutatják. Agatha Christi Hercule Poirot-ja, aki termetre kicsi, a „Herkules Hagyma" nevet viseli, Patrick Süskind gyilkosának, Jean-Baptiste Grenouille vezetékneve „béka". Az angol Sue Townsend nemrég két sikeres ifjúsági regényt jelentetett meg egy fiúról, név szerint Adrian Mole-ról („vakond"), és Ecos William von Baskerville tanítványával, Adson von Melkkel együtt burkolt célzást tartalmaz Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes regényeire („A baskerville-i kutyá"-ra és Holmes segédjére, Dr. Watsonra).

A nevek keresése, kiválasztása és megítélése evidens döntések, mint annyi minden még az írás során, érzék, szavakkal alig kifejezhető finom öntudat kérdése. Ezért érdemes névváltozatokat keresni, és szabad folyást engedni az asszociációknak: nézzük „Effi Briest" esetét. A névnek nincs igazán felszínre törő jelentése, magas hangzású, csaknem éles, és az „Effi" becealak használata sugallja, hogy egy fiatal nőről van szó. El tudná képzelni, hogy Fontane regényének ifjú hölgyét „Kunigunde Krauskopf"-nak hívják, vagy nemesi nevet választva „Eleonore Manteuffel"-nek? Erre egy érett, agyonfűzött női alak jelenik meg szemeink előtt, amint épp elsuhan a szalonban. Az „Elli Manteuffel"-t talán elfogadhatnánk. Az „Effi Briest" azonban mindenképpen ambivalensebb. A „Briest"-ben megtalálható a „Biest"[43] (nem olyan negatív, mint a „Teufel"[44], és hozzá nőnemű is). A történelmi levezetés a Brandenburgiból, ahol a „Briest" (= „Birkenort"[45]) helységnévként szerepel, a név viselőjének földrajzi és szociális származására is utal.

A földrajzi sajátságokat („Permaneder", „Bronski", „Lafontaine") és a szociális hozzárendeléseket mindig számításba kell vennünk.

[42] Hamu
[43] Bestia
[44] Ördög
[45] A német Birke (nyírfa) és Ort (hely, helység, falu) szóból alkotott helységnév

A parasztlegényeknek más nevet kell adnunk, mint a nemesi csemetéknek, Lina Braschke neve sosem lenne felcserélhető Carolina Gabriela von Itzenplitz-ével. Az „Esther Goldschmidt", „Ruth Bernheimer" és „Daniel Levy" zsidó nevek. Az ismerős nevekkel való összecsengés szintén beszűkíti a jelentéstartalmat: mi jut eszébe Adolv von Molléról, Gustav Göringről, Hans Kohlról vagy Adalbert Weizsäckerről? Mit idéz fel önben Thekla Schüler, Ottilie Gott vagy Martina Walzgras? Vagy mit szól a Senta Trömel-Plötzhöz? Engedjen szabad utat a képzettársításoknak!

A szövegbeli névadás egyúttal rögzíti az elbeszélő és a szereplő közötti távolságot is: az Arnim asszony távolságtartóbbnak hat, mint a Gabriela vagy a Gabi. „A látogató" más néven Josef K. vagy egyszerűen K. Aki Hermann helyett Halm-ot mond, az átélt beszéd és a tisztán személyes látószög esetén is az olvasó azonosulási igényei alá megy, és hátráltatja az elbeszélő és az elbeszélt alak azonosulását. A vezetéknév és a keresztnév váltogatása oda és vissza a távolságban bekövetkezett változásra utal. Az ellenszenves figurákat aligha nevezzük meg egy bizalmas rövidítéssel. Egyébként vigyázzunk a nevek helyettesítésével. Ha főszereplőjét Helmut Halmként mutatta be, majd hirtelen anélkül, hogy annak foglalkozása a regényben szerepet játszana, „a gimnáziumi tanár"-ként szólítja meg, megtéveszti az olvasókat, még akkor is, ha azok ismerik Halm foglalkozását. Visszásan csengene, ha hirtelen úgy nevezné szereplőjét, hogy az „őrült", kivéve persze, ha ezzel stilisztikai hatást kíván elérni és a névhelyettesítést szisztematikusan vezeti be, mint Kafka.

Hogy kifejlessze érzékét a nevek kiválasztására és használatára, soroljon fel jellemző és érdekes neveket az irodalomból, és képzelje el mindenkori jellemüket és történetüket. Ne feledje a neveket hangosan is kimondani.

A jellemrajzolás formái. Példák

A komplex szereplők ábrázolása során a jellemrajzolás különböző formáit alkalmazzuk:

- Az elbeszélő általi közvetlen magyarázatot és leírást.
- Más szereplők általi ismertetést és leírást.
- Az önjellemzés formáit gondolatok, célok, önkommentárok segítségével; első személyű elbeszélés esetén a hang és dikció segítségével is.

- A nyelvi magatartás, beszédformák és párbeszéd általi jellemzést.
- Akció és reakció által.
- Megjelenés, viselkedés és modorosság által.
- A környezet és a milió tükrén keresztül.

Fentieken túl a bemutatás három formáját különböztetjük meg:

- A főszereplő expozitórikus bemutatása a mű elején.
- Színpadi bemutatás leíró és rávilágító részek beiktatásával.
- A bemutatás tudatos mellőzésével (a szereplő tettekkel, beszédével, a többi szereplő reakcióival stb. jellemzi saját magát a történet menetében).

Az (expozitórius) bemutatásnak még meg kell említenünk egy különös formáját, ez az úgynevezett *shading*, egy fogalom, amely Lev Tolsztojig nyúlik vissza. A *shading* negatív, többnyire ellenszenves tulajdonságokkal és magatartásmódokkal mutat be egy szereplőt, amelyek gyakran egyoldalú, eltorzult vagy hamis észleléseken nyugodnak, amelyek azonban – C. G. Jung értelmében – a szereplő elnyomott, „árnyékoldalát" is jellemezhetik. A *shading* módszerével tehát ellentétekből, belső ambivalenciáiból építünk fel egy szereplőt. Így mutatta be Kutuzow generálist Tolsztoj „Háború és béké"-jében, amint érintetlenül hagyja katonája elvesztése. Csak később fedezzük fel szerető gondoskodását „embereiről". Egy másik példa: Patrick Süskind „hőse", Jean-Baptiste Grenouille „a királyság legbűzösebb helyén" született. A bűz világa a kellemes illatok szagtalan zsenijét neveli fel, aki megmenekülve a gyermekgyilkosságtól maga válik gyilkossá. Felismerjük, hogy az időkolorit leírása a regény elején nem öncél, hanem egy a *shading* módszerével intenzívvé tett bevezetés a témába. Ahogyan azt várjuk, hogy a sötétből előlépjen egy fényes alak, úgy várjuk, hogy a bűz mélységeiből és a szaglás tagadásából az illat felszabadulása „szintetizálódjon". (Később további példát mutatok erre.)

Nézzünk most meg néhány konkrét példát. Kezdjük olyan regénynyitányokkal, amelyekben a főszereplőt az elbeszélő mutatja be.

Margaret Mitchell „Elfújta a szél" című regényében, amely a világirodalom egyik legsikeresebb regénye, a hősnőt, akinek neve megnyitja a terjedelmes alkotást, külső megjelenésében mutatja be. Az

elbeszélő ennek során az első sortól kezdődően ambivalens vonásait emeli ki, ugyanakkor elsősorban a férfiakra gyakorolt hatását is.

> „Scarlett O'Hara nem volt szépség, de ezt a férfiak aligha tudták megítélni, ha annyira elbűvölte őket, mint a Tarleton ikreket. Arcán túlságosan észrevehetően keveredtek el anyjának, a francia származású partvidéki arisztokrata nőnek finom vonásai pirospozsgás ír apjának paraszti vonásaival. Mégis egyéni volt ez az arc finom állával, szögletes állkapcsaival."

További két bekezdésen keresztül leírja Scarlett pillanatnyi megjelenését, egészen mellékesen elhinti a lány korát, és néhány utalást a cselekmény korára, helyére, miliőjére. Végezetül tesz egy magyarázó megjegyzést, amely az olvasó számára tartalmaz utalást a hősnő konfliktushelyzetére és a könyv témájára, ugyanakkor megsejteti a történet irányát:

> „De bármilyen illedelmesen terült szét a szoknya, bármennyire is ápoltan csavarodott haja fonatba, s nyugodott kis, fehér keze ölében, igazi énjét mindez csak alig-alig takarta. Az édes arcocskában a zöld szem nyughatatlanul, akaratosan, szenvedélyesen, élettel, elevenséggel telten parázslott, ami nehezen volt összeegyeztethető illedelmes magatartásával."

Mint sok más regényben, a személyiség ellentmondásaiból vezethető le végső soron a történet és a cselekmény. Egészen hasonlóan jár el Thomas Mann „A törvény" című regényében: a főszereplő jelleme egyértelműen árnyékot vet az elbeszélés tartalmára. Az expozíció formája azonban különbözik: az elbeszélő absztrakt, részleteket nélkülöző, de igen dinamikus, ítéleteket tartalmazó mondatokkal vezeti be hősét, Mózest. A mozgalmasság az elbeszélés tempójából és a mondatok rendkívül kontrasztos szerkezetéből adódik.

> „Születése rendetlen volt, azért szerette szenvedélyesen a rendet, a megtörhetetlent, a parancsot és tilalmat. Ifjúkori fellángolásában ölt, azért jobban tudta a tapasztalatlanoknál, hogy a megöletés drága ugyan, de az ölés sokkal rettentőbb, és hogy nem szabad ölni. Forró érzékű volt, ezért sóvárogta a szellemiséget, a tisztaságot és szentséget: vagyis a láthatatlant, mert ezt szelleminek, szentnek és tisztának látta."

A közvetlen jellemrajzolás e formái után most nézzünk néhány példát a közvetett jellemzésre. Thomas Mann rövid elbeszélése, a „Nehéz óra" a megnevezetlen főszereplőt, Friedrich Schillert rögtön a címben megjelölt helyzetben tárja az olvasó elé:

„Felállt az íróasztaltól, kis, elaggott írókomód mellől, úgy állt fel, mint egy kétségbeesett ember, és csüngő fejjel a szoba ellenkező sarkába ment, a kályhához, amely magas és karcsú volt, mint egy oszlop. Tenyerét a csempékre fektetette, de azok szinte teljesen kihűltek, mert rég elmúlt már éjfél, így hátát támasztotta nekik anélkül, hogy megkapta volna azt az apró jótéteményt, ameyet keresett, köhögve összehúzta magán hálókabátjának szárnyait, amelynek hajtókái alól kilógott a sokat mosott csipkezsabó, és orrán keresztül fújtatott, hogy némi levegőhöz jusson; mert náthás volt, mint mindig."

Hiányzik a személy mindennemű bevezető lefestése, mégis azonnal plasztikus képet kapunk, amelyet a szerző a *setting* ábrázolásával (hideg szoba, éjszaka, elaggott írókomód) és a személy magatartásával ért el. A hasonlat „mint egy kétségbeesett ember" az egyetlen absztraháló, ítéletet tartalmazó jellemzés az elbeszélő részéről, ami, kritikailag szemlélve szükségtelen, mivel a helyzet elég egyértelműen sugallja a kétségbeesést.

Georg Büchner „Lenz" című elbeszélésében, amely a német próza egy kamaradarabja, a főszereplő kizárólag a természet és az időjárás tükrében, valamint a nyelven keresztül válik elevenné. Közben az elbeszélő eltűnik Lenz mögött, majd magában Lenzben.

„Január 20-án Lenz átkelt a hegységen. A csúcsok és fennsíkok hóban álltak, a völgyek odalent szürke kövek, zöld rétek, sziklák és fenyők. Nedves és hideg volt az idő, víz áztatta a sziklákat, amelyek le-letöredeztek az úton. A fenyők ágai nehezen csüngtek le a nyirkos levegőbe. Az égen szürke felhők húztak, de minden olyan sűrű volt, majd köd szállt fel, és nehezen és nedvesen terült el a bozótban, lustán, nehézkesen. Egykedvűen ment tovább, semmi sem állta útját, hol felfelé, hol lefelé. Fáradtságot nem érzett, csak néha kellemetlen volt, hogy nem mehetett a fején. Eleinte kissé szorított a mellkasa, amikor egy-egy szikladarab lepattant, vagy a szürke erdő megrázkódott alatta, és a köd összekuszálta a formákat, majd félig leleplezte a hatalmas alakokat; valami hajtotta, keresett valamit,

mint elveszett álmokat, de semmit sem talált. Minden olyan kicsi, olyan közeli, olyan nyirkos volt számára, szerette volna a földet a kályha mögé állítani, nem fért a fejébe, miért kerül anynyi idejébe, hogy leereszkedjen a hegyoldalon, elérjen egy távoli pontot; úgy gondolta, mindent kimérhet pár lépéssel."

Büchner a természeti hangulat leírását aspecifikus utalásokkal egészíti ki a főszereplő érzéseire („valami hajtotta", „keresett valamit", „nem fért a fejébe"), amelyek összességükben a fenyegetettség és az irritáció érzetét erősítik. Ehhez jön a „világ kályha mögé állításának" meglepő kívánsága, és az érzéseket erősítő „olyan" ismétlése. Az olvasó világosan érzi, hogy Lenz-cel valami nincs rendjén anélkül azonban, hogy pontosan tudná, mi az. De éppen ebben a közvetett és szuggesztív formában van a jellemrajzolás riasztó, ugyanakkor nagy kifejezőerejű hatása.

Az „Effi Briest" bevezető soraiban Theodore Fontane különböző technikák egész sorát használja fel. A regényt hagyományosan, a Briest család nemesi kúriájának pontos leírásával kezdi: egy kicirkalmazott világ, „rendezett" (az első utalás a cselekmény és a főszereplő szociális hátterére). Ahogyan a kamera lassan ráközelít, úgy közeledünk az épület és a két asszony felé, akik az épület előtt, a napon ülnek. Tekintetünk együtt lebeg a hintával, amely a regény folyamán a főszereplőnő központi tárgyi szimbólumaként fog feltűnni, majd megnyugszik a hölgyeken: anya és lánya, ahogy megtudjuk. A jelenet mostantól egyre elevenebbé válik: elsősorban a lány, Effi tűnik ki megjelenésével és eljátszott magatartásával. A rákövetkező párbeszéd közötte és anyja között további fényt vet rá (Effi életvidámnak, magabiztosnak, önteltnek, szeretetteljesnek, hevesnek és szenvedélyesnek tűnik), amely azonban csak a történet menetében rajzolódik ki jelentőségében. „Mindig a trapézon, mindig a levegő lánya", magyarázza anyja.

Fontane tehát közvetve jellemzi Effit a hely és a miliő, egy nem tolakodóan bemutatott tárgyi szimbólum, a magatartás és a nyelv, és végül egy képiségében nagy kifejezőerejű, ugyanakkor egyelőre megmagyarázatlan anyai ítélet segítségével. Konkretizálásra csak a regény folyásában kerül sor.

A komótosan bevezetett karakterexpozciók veszélye abban rejlik, hogy egyes olvasókat kevésbé vonnak be a fiktív világba, és talán, épp az elején fárasztónak hatnak, mindenekelőtt, ha leíró technikákra hagyatkoznak. Ezért gyakran helyettesítik ezeket színpadi jellemábrázolással. Így az olvasó rögtön egy jelenetben találja magát,

amelyben a főszereplő saját magát jellemzi magatartásával és cselekvésével, valamint a helyszínnel és a környezet reakcióival. Mivel az elbeszélő az olvasóval további információkat is szeretne megosztani, például a szereplő külsejéről és előtörténetéről, rövid leíró és magyarázó mondatokat szúr be.

Len Deighton regénye, „In Treu und Glauben"[46], az 1899-es évszám megadásával és a következő mondattal kezdődik: „Mindenki számára láthatóan állt a parancsoló alak a bécsi Ringstrasse lámpaoszlopa alatt." A szerző egy rövid színpadi nyitányban tárja még névtelen szereplőjét az idő és a hely pontos megjelölésével az olvasó szeme elé. Az olvasó így közvetve tapasztalja meg, hogy a személy „rivaldafényben" áll, vagy fog állni, és nemcsak hatalmas testfelépítéssel, hanem teljhatalommal, vagy talán uralkodni vágyással is bír („parancsoló alak").

Most megtörik a jelenet nyitánya, és a személy leírása következik:

> „Nagyon vékony volt, harmincéves körüli, halovány arca fényes, haragos szemekkel, és takarosra nyírt, fekete bajusszal. A selymesen fénylő cilinder karimája árnyékot vetett szemeire, és a gyémántokkal berakott nyakkendőtű felcsillant a gázlámpa fényében. Hosszú, egysoros kabátot viselt szőrmegallérral, egy különösen szép darabot, amelyről lerítt, hogy exkluzív műhelyből való."

Ebből a leírásból pontosabb adatokat tudunk meg a férfi testfelépítéséről és koráról, és fontos adatokat az arcáról. Különösen a „fényes, haragos szemek" utalnak egyértelmű jellemvonásokra. A ruházat leírása („gyémántok", „exkluzív műterem") megsejtetik a férfi gazdagságát.

> „»Egy másodpercet sem tudok tovább várni«, mondta eltéveszthetetlenül berlini hanghordozással."

Ezzel a mondattal kezdődik a cselekmény. Egyidejűleg megtudjuk: a férfi berlini származású, és megjegyzéséből arra következtethetünk, hogy türelmetlen emberrel állunk szemben, vagy valami halaszthatatlan dolgot kell teljesítenie, vagy arra vár.

[46] A cím magyar fordítása: Hűségben és hitben

> „Senki sem tartotta volna Harald Wintert idevalósinak – legfeljebb egy Csehországból bevándorolt bécsi, akikből időközben a lakosság tetemes része tevődött ki."

Ismét egy beszúrás, amelyből most a férfi nevét tudjuk meg. Másodszor történik utalás arra, hogy nem bécsi. A beszúrásbeli beszúrásból a város szociális összetételéről kapunk tájékoztatást, de az információ egyelőre a „levegőben lóg". A következő mondatok aztán tisztázzák a jelenetet, és gördülékenyen viszik tovább a cselekményt. Harald Winter autója defektet kapott, és a kíváncsi embertömegtől körülvéve nem akar addig várni, amíg a sofőrje megjavítja.

> „»Gyalog megyek a klubhoz«, ellenkezett a férfi. »Maga itt marad a kocsinál. Küldök valami segítséget.« Anélkül, hogy választ várt volna, félretolt néhány kíváncsiskodót, akik az útjában álltak, és nehéz léptekkel elindult a Ringstrassén, miközben sétapálcáját dühösen lihegve döfködte a kövezetre."

És itt az elbeszélő újabb fordulatot tesz. Utalást tesz az időjárásra és az időpontra (a 19. század utolsó napja van), hogy végül a szereplőt beszéltetve a férfi gondolatainak és érzéseinek adjon hangot.

Ebben a bekezdésben is sokat tudunk meg Harald Winterről, éspedig beszédmodora (parancsoló hangnem), emberekkel szembeni magatartása (figyelmetlen), érzései (dühösen és sértődötten reagál a defektre, és felsülve érzi magát; élvezi, hogy a középpontban áll, és státuszszimbólumai alapján azonosítják). Végül megtudunk valamit pillanatnyi családi körülményeiről. Megsejthetjük, hogy nem mindig ez a „parancsoló" férfi viseli a kalapot: legalábbis felesége biztosan „meg tudná győzni". Ezenkívül gyanítjuk, hogy könyvbeli élete során ez a defekt nem az egyetlen lesz.

Lépjünk át egy másik példára. Thomas Mann, aki a (gyakran részletekbe menő) jellemábrázolás mestere, és olyan szerző, aki a mellékszereplőknek is szeretetteljes figyelmet szentel, „A varázshegy" „Reggeli" című fejezetében hagyja, hogy fiatal hőse, Hans Castorp előbb a szanatórium lakóira bukkanjon, alkalmat kínálva ezzel számára, hogy a főszereplők és játékostársaik karakterét változatos módon rajzolja meg. Mivel a történetet messzemenően a főszereplő szemszögéből mutatja be, Hans Castorp jellemzésére magatartásán, észlelésein, kérdésein és reakcióin keresztül van mód, miközben egyidejűleg a mesélő Castorp szemein keresztül jellemez más szereplőket. Például Hans Castorp unokafivérét, Joachimot a ház töb-

bi lakójáról és betegségeikről kérdezi, tehát kíváncsi és részvéttel teli, miközben Joachim kitér előle, és kevéssé tűnik érdeklődőnek:

„Kicsi volt, mint egy gyermek, de arca öreg és hosszú – egy törpeasszony, ismerte fel elborzadva. Unokafivérére nézett, de erre az csak egykedvűen megrántotta vállát és szemöldökét, mintha azt akarná mondani: »Igen, na és aztán?«, így alkalmazkodott a tényekhez, különösen udvariasan kért teát, mivel egy törpeasszony volt, aki kínálta, és nekilátott a fahéjas cukros tejberizsnek, miközben szemei a többi ételt járták, amelyeket az kért, hogy kóstoljon meg."

Mellékesen a főszereplő egy egész sor jellemvonását ismerjük meg ebből a részből. Az elbeszélés előrehaladtával bemutatja az asztaltársakat is, így például az „angol kisasszony"-t:

„Bal oldalt ült egy angol kisasszony, szintén koros, nagyon csúnya, száraz, fagyos ujjakkal, aki hazájából kapott kerek leveleket olvasott, miközben vérszínű teát iszogatott."

Ez a portréfelvétel a következő bekezdésben életre kap. Hans Castorp megkérdezi az angol nőt, „milyen teát iszik (csipkebogyótea volt), és vajon ízlik-e neki, amelyre a hölgy csaknem viharos igennel válaszolt..." Ez a kis mellékmondat megszabadítja a szereplőt a sztereotípiává válás veszélyéből, és nem várt mélységet ad neki.

Hans Castorp, unokafivére és Behrens udvari tanácsos, a ház orvosi vezetőjének röviddel ezután bekövetkező első találkozása lehetőséget ad az elbeszélő számára, hogy az orvost egy rövid leírás és egy hosszas monológ eszközével mutassa be, melynek során a szereplő saját magát, és a két unokafivért is jellemzi. A monológ rejtett utalásai révén a későbbi fejleményekre is kiható járulékos kompozitórikus dimenziót nyer.

Madame Chauchat-t („forró macska"!), „A varázshegy" női főszereplőjét a *shading* módszerének rafinált eszközével mutatja be. A reggeli fejezetében még ismeretlen árnyékként jelenik meg.

„Hans Castorp hirtelen dühösen és sértetten rándult össze. Egy ajtó csapódott... – valaki hagyta becsapódni, vagy csak egyszerűen becsapta maga mögött, és ez egy olyan zaj volt, amit Hans Castorp halálosan gyűlölt, amit mindig is gyűlölt... Undorodott az ajtócsapódástól, és mindenkit meg tudott volna ütni,

aki azt fülei hallatára elkövette. Ez esetben ráadásul az ajtó apró üvegcserepekkel volt tele, ami felerősítette a sokkot: dübörgés és csörömpölés volt egyszerre. Fúj, gondolta Hans Castorp dühösen, micsoda átkozott slamposság! Mivel azonban ugyanebben a pillanatban a varrónő hozzá intézte szavait, nem volt ideje megállapítani, ki lehetett a gonosztevő."

A történésre adott reakció elsősorban a főszereplőt jellemzi, ugyanakkor Madame Chauchat-t is bevezeti a történetbe egy ősrobajjal, amely előtte durran el. Pontosan harminc oldallal később, egy párhuzamos jelenetben megismétlődik az eset.

„Először az üvegajtó csapódott be újra – a halnál történt. Hans Castorp elkeseredetten rándult meg, aztán dühös igyekezettel megállapította magában, hogy ezúttal mindenképp fel kell derítenie, ki a tettes. ... Egy hölgy volt, aki épp a termen haladt át, egy asszony, vagy inkább egy fiatal lány..."

A következő bekezdés az asztalig követi járását, miközben bemutatja Castorp első vizuális tapasztalatait a nőről, aki mindazonáltal később bevezeti a szerelembe. Feltűnik neki keze, amely semmiképp sem egy szerelemistennő sajátja:

„Eléggé széles, rövid ujjakkal, volt benne valami primitív és gyermeki, valami egy iskoláslány kezéből; körmei nyilvánvalóan mit sem tudtak a manikűrről, rosszak és tövig nyírottak, csakúgy, mint egy iskoláslányéi, szélein pedig a bőr valamelyest érdesnek tűnt, mintha itt valaki a körömrágás bűnös szenvedélyének hódolna."

A szerelem tanítónője tehát kevéssé vonzó, sőt ápolatlan iskoláslányként jelenik meg rossz manikűrrel. „Hát persze, egy nőszemély", gondolja Castorp, és az olvasó hozzáteheti: egy rosszul öltözött. De rögtön egy meglepő fordulat következik: Castorp szomszédja, Engelhart, a „nyomorúságos aggszűz" megjegyzi:

„»Ez Madame Chauchat«, mondta. »Olyan hanyag. Elragadó nő.«...
»Francia?« kérdezte Hans Castorp szigorúan.
»Nem, orosz«, mondta Engelhart."

A kellemetlen benyomást rögtön egy pozitív („elragadó") és ugyanakkor kétértelmű („hanyag") jellemzés követi, egy másik szereplő szájából. A kép, amelyet eddig vázoltunk, tehát minden, csak nem egysíkú. Ellentmondásossága révén kíváncsiságot és érdeklődést kelt, és a fejlődés széles lehetőségeit sejteti.

Ez a példa különösen jól rámutat a *shading* narratív jelentőségére. Azáltal, hogy a mesélő úgymond hátulról szerszámozza fel szereplőjét, egy negatívumot teremt, amelynek – a jellemfejlődés előrehaladtával – pozitívummá kell válnia. És éppen ez a változási folyamat ad teret a szereplők kirajzolódásához, miközben kitűnik dinamikájával, amely minden lebilincselő elbeszélés alapfeltétele.

Az Én-formában írt regények gyakran az elbeszélő önlegitimációjával kezdődnek, valamint az elbeszélés szituációjára való utalással. Mindkettő sejteti, milyen okból és milyen távolságból beszéli el a történetet.

Tipikus a *hortus-clausus*-helyzet, amely visszapillantást enged és beismerésekhez és vallomásokhoz vezet, vagyis egyfajta valóságkereséshez. Gyakran az öregkori visszavonulásról van szó (Giacomo Casanova: „Emlékiratok", Umberto Eco: „A rózsa neve"), egy életkaland újraéléséről (Herman Melville: „Moby Dick", Françoise Sagan: „Jó reggelt, búbűnat", Ruth Klüger: „Weiter leben"[47]), börtönévekről (Thomas Mann: „Felix Krull", Vladimir Nabokov: „Lolita", Max Frisch: „Stiller"), az őrültek házáról (Günter Grass: „A bádogdob"), vagy az elbeszélő saját magával való elszámolása a halállal vagy valamely súlyos bűnnel szembenézve (Frisch: „Homo Faber").

Ha az elbeszélés és az elbeszéltek közötti időbeli távolság nem nagy, az elbeszélő a színlelt levelek vagy naplók technikájához nyúlhat vissza (Samuel Richardson: „Clarissa Harlowe", Johann Wolfgang Goethe: „Az ifjú Werther szenvedései"), vagy célzatosan eltünteti a történések időbeli távolságát (Joseph von Eichendorff: „Egy mihaszna életéből", Henry Miller: „Szexus").

Az elbeszélő-főszereplők eközben a szituációban jellemzik magukat, amelyben találhatóak, a nyelven (hangsúlyon és dikción), gondolatain, érzésein, céljain és szándékain, beállítódásain és magatartásán, modorosságain keresztül, az észlelések tartalmán és formáin keresztül, de természetesen önértékelésén és önleírásán keresztül is.

Nézzünk meg néhány példát.

[47] A cím magyar fordítása: Tovább élni

Szituáció:

„Bevallom: egy gyógyintézet lakója vagyok..." (Günter Grass: „A bádogdob")

„Tizenhét éves voltam azon a nyáron. És teljesen boldog." (Françoise Sagan: „Jó reggelt, búbánat")

Önértékelés és mások általi értékelés:

„Mert whisky nélkül, tapasztaltam már, nem vagyok önmagam, hanem hajlok rá, hogy minden lehetséges jó befolyásnak engedjek, és olyan szerepet játsszak, amely hozzájuk annyira illene, de nekem semmi dolgom vele, és ezért most ostoba helyzetemben (városkájuk elveszett polgárának tartanak!) páratlan módon és egyedül arról van szó, hogy ne hagyjam magam rábeszélni és résen legyek minden barátságos próbálkozásukkal szemben, hogy másvalaki bőrébe bújtassanak..." (Max Frisch: „Stiller")

Származás:

„...mint természetes adottság és jó gyerekszoba. Ezekben nem szenvedtem hiányt, mivel – még ha züllött is – finom polgári házból származom." (Thomas Mann: „Felix Krull")

Magatartás és észlelések:

„Kivoltam. Kórházi betegeket láttam. Láttam egy embert, aki megingott és elzuhant. Az emberek összegyűltek körülötte, ez megóvott a többitől. Egy terhes nőt láttam. Egy magas, meleg fal mentén vonszolta magát nehézkesen, olykor megtapogatva, mintha csak magát akarná meggyőzni, hogy még ott van. Igen, még ott volt." (Rainer Maria Rilke: „Malte Laurids Brigge feljegyzései")

Érzések:

„Vonakodom, hogy ezt az idegen érzést, ezt a szelíd fájdalmat, amely rámtelepedett, szép és komoly nevén szomorúságnak nevezzem. Olyan kizárólagos, olyan egoisztikus érzés, hogy szinte szégyellem magam miatta – a szomorúság számomra mindig olyan érzést jelentett, amelyet tisztelet övez. Nem ismertem; bánatot éreztem, sajnálatot és megbánást. Most valami beburkol, mint a selyem, puhán és bágyasztón, és elválaszt másoktól." (Françoise Sagan: „Jó reggelt, búbánat")

Viselkedés és szándék:

„»Nos«, mondtam, »ha mihaszna vagyok, akkor jó, akkor világgá megyek, és szerencsét próbálok. «" (Joseph von Eichendorff: „Egy mihaszna életéből")

Reflexiók:

„Nem gondolok végzetre és sorsra, technikusként megszoktam, hogy a valószínűség szabályaival számoljak. Hogyhogy végzet? ... Nem vitatom: több volt, mint véletlen, hogy minden így alakult, véletlenek egész láncolata volt. De hogyhogy végzet? Ahhoz, hogy a valószínűtlent tapasztalati ténynek tekintsem, nincs szükségem misztikára; a matematika is elég lesz hozzá." (Max Frisch: „Homo Faber")

Tipikus sajátosságok:

„Nem érzem jól magam borotválatlanul; nem az emberek miatt, hanem magam miatt. Az az érzésem tőle, hogy olyan leszek, mint egy növény, ha nem vagyok megborotválkozva önkéntelenül is az államat tapogatom." (Max Frisch: „Homo Faber")

Nyelv és vágyak:

„Egyre inkább lecsillapszik a lármás tolongás lent, az utcákon, csendesebb és csendesebb lesz az éj – felhők húznak – egy magányos galamb röpdös ijedős szerelmi panaszokat turbékolva a templomtorony körül! – Hogy! – Bárcsak a kedves kicsike közeledni akarna hozzám? – Csodálatosan érzem, ahogy megmozdul bennem egy bizonyos rajongó étvágy magával ragad ellenállhatatlan erővel! – Csak jönne, az édes szerető, szerelemtől beteg szívemre szorítanám, sosem engedném el – hah, ott repül be a galambdúcba, a hamis, miközben, engem meg hagy reménytelenül üldögélni a tetőn! – Milyen ritka ezekben a nyomorúságos, konok, rideg időkben a lelkek valódi szimpátiája." (E. T. A. Hoffmann: „Murr kandúr életszemlélere")

A szerző szándéka, a regény berendezkedése és az elbeszélés perspektívája szerint a jellemábrázolás hol egyik, hol másik formája áll előtérben. A legjobb, ha lehetőleg sok formát alkalmazunk különféle variációkban. Fontos az is, hogy a jellemrajzolást folyamatnak tekintsük, amely csak az utolsó oldalakon zárul le. A már említett okokból a legkevésbé az fogadható el olvasóként, ha a jellemzés eszközéül az összefoglaló (és ezáltal statikus) elbeszélői értékeléseket és

magyarázatokat választjuk. A hosszú leírások fárasztóak, és szükségtelenek is a képáradat korában. A vizualizálás történjen inkább a fantáziát lendületbe hozó tipikus részletekkel és célzásokkal. Ezt már – sokkal a fényképezés feltalálása előtt – G. E. Lessing is felismerte. „Laokoon[48]"-jában így ír:

„Egyedül csak az termékeny, ami szabad játékot enged a képzelőerőnek. Minél többet látunk, annál többet kell hozzágondolnunk. Minél többet gondolunk hozzá, annál többet kell látni vélnünk."

Hány szereplőre van szükség a történethez?

A regény megtervezésekor és a cselekmény felvázolásakor (*plotting*) feltétlenül ki kell térnünk néhány gondolat erejéig a szereplők számára és súlyozására. Gyakran egy regény félresikerülése épp azon múlik, hogy túl sok szereplőt akarunk előtérbe állítani, amelyeket aztán nem rajzoljuk meg elég részletesen, és nem készül el komplex kapcsolati struktúrájuk; vagy ellenkezőleg, figyelmünket egyetlen központi szereplőre koncentráljuk, majd az idő múlásával meg kell állapítanunk, hogy az nem elég érdekes és sokrétű egy tartalmas regényhez.

Nézzünk meg három alapmodellt.

A hős és útja

Ebben a modellben egy karakter áll előtérben. A történet többnyire élétútját beszéli el, kereséseit és felfedezéseit, kalandjait, küzdelmeit, és végül a végkimenetelt: győzelmet vagy vereséget. Az alapmodellt Homérosz „Odüsszeia"-ja fejlesztette ki. Minden pikareszk regény ebből a modellből táplálkozik, ahogyan a kalandregények és akciótörténetek, amelyekben a főszereplőnek veszélyes helyzeteket kell kiállnia, miközben hőssé válik. De elvileg a kereső-felfedező-történeteknek, az életrajzoknak és a tanregényeknek is csak egy központi alakra van szükségük (annak konfliktusközpontú fejlődési útjával).

Azt mondtam, „elvileg". Mivel az egyetlen alakra irányulásnak az a következménye, hogy a történetnek egy sor fontos aspektust el kell hanyagolnia: pl. a kontrasztot (egy ellenfél megjelenítésével), párbe-

48 Laokoon, oder über die Grenze der Malerei und Poesie (Laokoon, vagy a festészet és költészet határairól)

szédeket, egyenlő súlyú ellenfeleket stb. A jellemábrázolás sok lehetséges eszközét elveszítjük. Minden a főszereplő függvénye. Ha nem elég erős, szilárd és hozzá dinamikus, az egész regényszövevény összeomlik. Ilyen megfontolásokból a (többé-kevésbé) magányos hősök mellé gyakran kísérőt adnak: Don Quijote megkapta a maga Sancho Panzáját, a tapasztalt westernhőst rámenős ifjú vagy szerető nő kíséri, akit lehetőleg meg is kell mentenie, vagy aki „jutalomként" kecsegteti hősi tettei fejében (gondoljon a könyvpiac, a filmek és a televízió számos triviális történetére). Még a detektíveknek is jó szolgálatot tesz egy melléjük állított segítő végszóadóként és párbeszéd-partnerként (Sherlock Holmes mellett barátja, Dr. Watson, William von Baskerville mellett tanítványa, Adson von Melk). Csak végső esetben szorítkozzon tehát egyetlen főalakra. Állítson mellé egy kontraszt- vagy kiegészítő szereplőt, lássa el váltakozó ellenfelekkel, vagy találjon ki szituációkat, amelyekben beszélgethet vagy színlelheti a beszélgetést, végszükségben beszélgessen saját magával (mint Thomas Mann „Halál Velencében" című regényében).

A kétszemélyes modell

Ez a modell az alapja sok elbeszélésnek és novellának, de a terjedelmes regények nagy részének is. Ebben hág tetőpontjára a drámai küzdelem: a pozitív és negatív főhős harca. Felmerül az eldöntendő kérdés: te vagy én? (Modellértékűen Stephen King „Tortúrá"-jában: Annie Wilkes vagy Paul Sheldon?). A dramatikus küzdelemnek azonban nem kell győzelemre és vereségre szorítkoznia, hanem a közeledés bonyolult folyamatát is bemutathatja: *boy meets girl*, a mindenkori legnépszerűbb történet. A fiú keresi, a lány vonakodik, de végül mégis az övé lesz (és fordítva). Vagy: szeretik egymást, de ellenséges erők (családi viszályok, szociális különbségek) és sorscsapások választják el őket egymástól, de végül újra egymásra találnak (talán csak a halálban, mint Rómeó és Júlia). Egy harmadik, kedvelt változat azt mutatja be, hogyan válnak barátokból ellenségek (Lewis Vallace: „Ben Hur") vagy ellenségekből barátok. Ez természetesen családtagokra is érvényes.

A háromszögtörténet

A barátból-ellenség variáns gyakran kapcsolódik össze a harmadik modellel, a háromszögtörténetekkel, amely csaknem ugyanolyan közkedvelt, mint az „A szereti B-t" típusú. Ez kapcsolati mintákat

tartalmaz: a férjes asszony szeretőt tart, a férj elhagyja feleségét egy fiatalabb miatt. Következmény: féltékenység, gyűlölet, konfliktusok, egészen a gyilkosságig. Az érzések és társadalmi normák rendjét megzavarták, amelyet újra helyre kell állítani.

Mivel a különböző főszereplők közötti kapcsolati mintát (ez a történet csontváza) ábrázolnunk kell (hogy a csontvázat életre keltsük), jól meg kell gondolnunk, hogy háromnál több főszereplőt alkalmazzunk. Az egy túl kevésnek bizonyulhat, a kettő rövidebb történeteknél és erősen dramatikus bonyodalmaknál épp megfelelő, a három pedig lehetőséget kínál a konfliktusok egész seregének előállításához. Egy szereplő még nem implikál kapcsolati mintát, két személy kétféle kapcsolatot implikál (A viszonya B-hez és B viszonya A-hoz), három személy azonban már komplexebb mintát tesz lehetővé, nevezetesen hatféle kapcsolatot. Négy személy esetében ez a szám tizenkettő, öt személynél pedig már húsz! Minél több ember cselekszik egymás vonatkozásában, annál bonyolultabb lesz a szövedék, és nemcsak hogy könnyen elveszítjük áttekintésünket, hanem esetleg fontos aspektusokat is elhanyagolunk az interakciós mintában. Ebben az esetben célszerű a figurákat nemcsak egyszerűen összekutyulni, hanem hierarchikus láncokat kiépíteni közöttük vagy csoportosítani őket, azaz egymás mellé állítani, vagy egymás után szerepeltetni őket. Ha Tolsztoj sokszereplős regényeire, például az „Anna Kareninára" gondolunk, látjuk, ahogy Anna és Lewin élet- és cselekvési halmaza bár érintkezik és metszi egymást, de nem folyik egybe.

Jól gondolja meg tehát, szereplői kapcsolataiban mennyi belső dinamika és külső fejlődési lehetőség rejtőzik. Tervezze meg és vázolja ezeket a lehetőségeket, akkor is, ha aztán nem mindent használ majd fel a szövegben.

Történetek, ahogy az élet írja és Hollywood előírja

Történet és plot

Ahogyan már hangsúlyoztam a „karakter", a „történet" illetve a plot elválaszthatatlanul összetartozó aspektusok. Karakterek nélkül lehetetlen elmesélni egy történetet, történet nélkül viszont a karakterek néma emlékművek maradnának. Amennyiben azonban életet nyernek, mozogni kezdenek és egymásba ütköznek, történések sorozata adódik: egy cselekmény. A cselekmény önmagában – meggyőző sorrendiség nélkül, alig strukturáltan – még nem ad ki egy történetet. Az csak akkor áll össze (és válik plottá), ha az eseményeket egymásra vonatkoztatjuk és egymástól tesszük függővé. E. M. Forster a puszta cselekmény és a plot közötti különbséget egy egyszerű példával világította meg: Az a mondat, hogy „Meghalt a király, aztán meghalt a királyné", az események egyszerű egymásutániságára utal, és ezzel egy elmesélhető cselekményt ad. Plottá, strukturált történetté csak akkor válik, ha így hangzik: „Meghalt a király, majd meghalt a királyné is *bánatában.*" A cselekvés két eleme most már okként és okozatként, alapként és következményként vonatkozik egymásra. A király és a királyné össze vannak kötve, és főként kapcsolatuk által „léteznek".

Ezt az egyértelműnek tűnő összefüggést mindig szem előtt kell tartanunk, mert nemcsak az irodalmi mű makrostruktúráját érinti, hanem annak mikrostruktúrájában érvényesül. Egy műben – elvileg – nem lehet olyan elem, amelynek a belső kapcsolatok fonadékában nem bír helyiértékkel: üres motívum, elvarratlan végződés, szükségtelen szó.

Mindazonáltal nem minden vonatkozás nyilvánvaló. Sok sokkal bonyolultabb annál, hogysem könnyedén áttekinthető lenne, sokat csak asszociatív segédszövegeink tartalmaznak, és mind a szerző, mind az olvasó számára rejtve maradnak a tudatalattiban. Ha egy mű első pillantásra áttekinthető, és nem tartalmaz titkokat, túlságosan megkonstruáltnak és halottnak tűnik.

Meg kell gondolnunk azt is, hogy elsőként minden mű befogadásakor realizálódik. Meg kell fejtenie a nyelvi jeleket, azaz: értelmes tartalommal kell összekapcsolni azokat. Ezt ne úgy képzeljük el, mint mechanikus fordítást. Egy műalkotásban mindig vannak üres, kitöltetlen helyek, máskülönben végtelenül hosszúnak kellene lennie, és ezeket a helyeket az olvasónak kell a meghatározott szerkezeti minta szerint csoportosított írásjelek előírásait követve kitöltenie.

Ezt a gondolatot Forster példájával szeretném megvilágítani. Tegyük fel, hogy egy szövegben ez áll: „A király meghalt, aztán meghalt a királynő", olvasóként a királynő halálának okát keresnénk: meghallhatott bánatában, vagy, ahogy feltételezhetően férjét is, megmérgezhette egy rivális. Talán mindketten balesetet szenvedtek kocsijukkal. Mindez nem áll a szövegben, de nekünk okokra van szükségünk, motívumokra, érthető összefüggésekre, az események logikus rendjére.

Ha viszont a szövegrészlet így hangzana: „Amint a királynő megpillantotta a halott királyt, összerogyott. Emberei szobájába vitték. Nemsokára ott lehelte ki lelkét", még mindig nem tudjuk pontosan, hogy a királynő a király halála felett érzett bánatában halt-e meg, de minden kiegészítő információ, amelyet a szöveg nyújt, erre enged következtetni. Így is olvashatnánk a szöveget: „Amint a királynő megpillantotta a halott királyt összerogyott FÁJDALMÁBAN. Emberei szobájába vitték. BÁNATA OLY NAGY VOLT, HOGY NEM AKART TOVÁBB ÉLNI. EZÉRT elutasított vizet és kenyeret. HAMAROSAN BELEHALT ÖSSZETÖRT SZÍVÉNEK BÁNATÁBA."

Olvasás közben tehát kitöltjük a mondatok közötti üres helyeket, és egyidejűleg ezeket is lefordítjuk magunknak, éspedig vagy a szöveg egészének, vagy irodalmi előtudásunknak, vagy személyes igényeinknek, érzéseinknek és tapasztalatainknak az útmutatásával. A szöveg nem mondott ki mindent, amit kifejezhetett volna, kapcsolódási pontokat kínált számunkra saját hozzáadott kitalációinkhoz. Éppen ebben rejlik az írás döntő műfogásainak egyike.

A konfliktus: a dramatikus történet hajtóereje

„Az élet belső költészete a küzdő ember költészete"
(Georg Lukács)

A jó plotot nemcsak a jó ok-hatás relációról ismerhetjük fel. Eseményeinek egyúttal jelentősnek is kell lenniük, a következményeknek pedig az olvasót is meg kell mozgatniuk, ami azt jelenti: számára is jelenteniük kell valamit. Ez legkönnyebben – most megismétlem könyvem alapállításainak egyikét – minden drámai történet belső motorjának segítségével történhet: egy konfliktussal, amely a cselekvésekben rajzolódik ki, és színpadi ábrázolást nyer.

A konfliktus nem más, mint poláris erők kollíziója, ember és törvény összeütközése, motívumok, vágyak és értékek belső ellentmondása. A konfliktus kifejeződése és tetőpontja a külső vagy belső krízis, a megzavart rend, amely egy megoldást sürget. Ennyiben a konfliktusok és krízisek egy individuum, egy család vagy egy társadalom életében is fordulópontokhoz vezetnek.

A konfliktusok a legkülönfélébb formákat ölthetik: emberek vagy emberek csoportjai csatároznak és harcolnak egymással és egymás ellen (a párviadaltól a háborúig, a családi viszálytól az osztályharcig), összeütközhet egyetlen ember a társadalommal (kriminalitás, kívülálló, beteljesületlen szerelemből) és a természettel, a technikával (természeti katasztrófák elleni harc, balesetek), vagy egyszerűen sorsánál fogva is, azaz véletlen kapcsolatok, találkozások révén (és beválnak!). Különböző normák és értékrendek ütközhetnek: régi és új rend például. Következmény: felkelések, polgárháborúk, forradalmak, vagy kisebb léptékkel: házasságtörés, generációs problémák.

A konfliktusok azonban gyakran lélekbeliek, miközben többnyire külső problémákkal kapcsolódnak össze. Ugyancsak megmutatkoznak különböző erők megzavart egyensúlyában is: elégedetlenség a pillanatnyi helyzettel, szereppel, becsvággyal vagy ambíciókkal (eltérés a vágy és a valóság között), harc a vágyak és a lelkiismeret, kísértés és nélkülözés, ellenállás és engedelmesség (a természet és a kultúra különbsége) között, de két kibékíthetetlen értékrend között is („Nem szabad ölnöd" kontra „Meg kell védened a családodat").

A konfliktusokat poláris struktúrájuk teszi dinamikussá. A konfliktusba keveredett felek nem maradnak mozdulatlanok, a kerékvágásból kiesett világ erőket szabadít fel, amelyek meggyorsítják szétesését, vagy helyreállítására törekednek. A lélek, mint néző- és csatatér, sem merevedik meg, hanem megoldást kutat.

- A konfliktusnak – mint az irodalmi történet dinamikus magjának és feszültségforrásának – teljesítenie kell bizonyos feltételeket, hogy hatásos legyen:
- Az olvasónak meg kell értenie, bele kell tudnia élni magát, ezáltal érdekeltté kell válnia a történésekben.
- A konfliktusnak legyen fontos tétje: az élet egzisztenciális érzései és kérdései. Ezek azok, amelyek az olvasót megfogják és arra ösztönzik, hogy végigkísérje a történetet, még ha az hosszú, bonyolult és különös is.
- A szembenálló karakterek legyenek egyenlő erősek és hajtsa őket egyformán erős akarat, és növekedjenek tovább az összeütközés menetében. Ugyanez érvényes a belső törekvésekre is.
- A bonyodalom törvénye megköveteli, hogy a konfliktusok fokozódjanak. Menjenek el egészen az extrém szélsőségekig, amikor a (békés) megoldás már aligha tűnik lehetségesnek, a katasztrófa pedig elháríthatónak.
- A konfliktus megoldásának magában a konfliktusban kell gyökereznie, nem érkezhet kívülről, motiválatlanul (mintegy *deus ex machina*).

Témák és premisszák

A téma (egy műé) fogalma diffúz. Olyan kérdésekkel írhatnánk körül, mint: Miről van szó tulajdonképpen (alapvetően) a történetben? Mi a magja? Mi a központi gondolata? Központi koncepciója? „Téma" helyett szívesen mondunk „mondanivalót", „tartalmat" vagy *message*-t is, ezek a fogalmak azonban felemelt mutatóujjra emlékeztetnek. A téma éppúgy kifejezi egy történet kiindulópontját, mint annak vezérfonalát vagy alapigazságát („amit bizonyítani hivatott").

A kreatív írás amerikai szerzői ebben az összefüggésben szívesen használják a „premisszák" fogalmát, és fejtegetve azt kívánják meg, hogy a premissza megformálásának ki kell terjednie a központi karakterre, konfliktusára és annak megoldására. Ennek van egy Hollywood által kedvelt verziója, ami így hangzik: „X elvezet Y-hoz". Például: a szerénység sikertelenséghez vezet. Azaz: egy szerény karakter nem fogja tudni megvalósítani céljait, mígnem az agresszív és érvényesülni képes emberekkel való összeütközése során kudarcot fog

vallani. Vagy: a felelőtlenség magányhoz vezet. Vagy: a házasságtörés nyomorhoz vezet.

Ezek a formulák sok filmes mesére ráillenek, igényes irodalmi művekre vonatkoztatva azonban gyakran karikatúraszerűen hatnak: Sten Nadolny „A lassúság felfedezése" című regényét így vezethetné elő Hollywood nagyjainak: „A lassúság is sikerre vezet". A gyors pénzcsinálás hívei csodálkoznának (és ragaszkodnának a háborítatlan happy endhez). Umberto Eco „A rózsa neve" és Johann Wolfgang von Goethe „Faust" című műveit így vezethetnék fel: „A féktelen tudásvágy katasztrófához vezet."

Az ilyen gyermeteg megfogalmazáson természetesen csak mosolyogni tudunk. De célszerű a mű témáját egy, vagy legalábbis kevés mondatban megfogalmazni. Ez a szerzőnek gyakran nehezére esik (rendszerint sokkal inkább, mint olvasóinak vagy akár egy kritikusnak), éspedig több okból. Egyrészt az összetett művek többnyire több témát is felsorakoztatnak, és csakúgy, mint főszereplőik, többdimenziósak és többértelműek. Másrészt csak kevés író ír egy tudatos témaútmutató mentén, inkább, mint Max Frisch egyszer megfogalmazta, „mint vakrepülésben". Magával ragadó képeket, személyiségeket és jeleneteket követnek, határozatlan és folyton változó gondolatok töltik meg fejüket, hagyják magától kibontakozni a cselekményt anélkül, hogy konkrét fogalmat alkotnának róla. Emiatt a téma gyakran nem fogalmazódik meg közvetlenül a szövegben, hanem értelmezve kell azt kifejteni belőle. Frisch „Stiller"-ében úgyszólván nem található fel az „identitás" szó.

Azt kérdezheti magától, hogy szerzőként miért kutat még mindig a téma után, és miért nem engedi át inkább annak keresését az interpretátoroknak. Egy pragmatikus okból: az éppen kezeink alatt lévő mű témájának keresése hasonló a mű immanens stratégiájának kereséséhez. Ha nem is tudjuk megfogalmazni ezt a stratégiát képregény-verzióban, tisztázódik a keresés során, mi fontos – „elevenen fejlődő rögzített formaként" – a műben és a mű számára, és mi nem.

A plot és a karakter tematikus magra való redukálása segít felfedezni a mű „genetikai kódját", a csírát, amelyből minden kifejlődik a legfinomabb elágazásig. Aki tudatosítani tudja magában ezt a csírát, az képes lesz felismerni a mű sajátos logikáját és irányát, saját magukat fejlesztő keresztkapcsolatait és szándékolatlan vallomásait, és egységbe foglalni mindezeket, amelyre az olvasó rávetítheti saját alakját.

A témának a szerző alapvető szándékához van köze, központi konfliktusaihoz vagy megszállottságához. Egy szerző művei – megfelelő távolságból nézve – gyakran egy téma, vagy rokon témák egy köteléke köré csoportosulnak. Thomas Mann például csaknem minden regényében és elbeszélésében művészeket állított az előtérbe, és magában az „otthonkeresésben" látta életművének központi témáját. Max Frisch életműve elégikusan önmaga, az élhető partnerkapcsolat, a kiteljesedett élet és az elviselhető halál megtalálásának lehetetlensége körül forog.

A témában teszi fel a szerző újra és újra kérdéseit, és adja meg előzetesen válaszait, benne koncentrálódik az élet ismeretlen oldalainak keresése, amelyek csakis az irodalmi műben keresendőek. Fontos, hogy ezt a keresési folyamatot történetként fogalmazzuk meg, és hogy a kérdésre adott válasz többértelmű maradjon. Minden más csak ideológia, egy előre kialakított vélemény, egy előítélet illusztrálása.

Plotstruktúrák, plotmodellek

Hogy egyáltalán lehetséges-e új történeteket és plotokat kitalálni, nyitott kérdés. Sok szerző bevált témákhoz nyúl (nyúlt) vissza, ismert anyagokat dolgoznak fel, és kipróbált mintákat variálnak. Még az önéletrajzi anyagokat is, tűnjenek akármilyen individuálisnak és egyszerinek, kultúránk mitikus-irodalmi értelmezési mintái hatják át. „Kitaláljuk" saját élettörténetünket. Még több: többnyire öntudatlanul történetek mintájára élünk, és történeteket élünk meg újra. Ezért mégha egy szerző meg is próbál eredeti lenni, térdig áll csaknem háromezer éves irodalmi hagyományunkban, és csak régi bort önt a szintén nem is olyan új flaskába. Ha ezt a tartalmat az olvasó felől közelítjük meg, még érthetőbbé válik: könyvekkel szembeni elvárásaink horizontjára rányomják bélyegüket az általunk hallott, olvasott és látott történetek. A különböző történetek fejünkben különböző minták szerint csoportosulnak, és ezt a mintát továbbvisszük az új történetre is, miközben feltesszük magunkban a kérdést: Melyik fiókba illik ez?

Meg szeretném próbálni, hogy hasonlóan eljárva a plotok sokféleségét két elv szerint kategorizáljam: egy inkább formális, és egy inkább tartalmi irányultságú elv alapján. Ezek a kategóriák értelmezési modelleket jelenítenek meg, amelyek mentén szűrhetjük a műveket, de egyidejűleg olyan mintát is, amelyek alapján azok kibonta-

koznak. Ez azt jelenti, hogy ezek a minták ritkán fordulnak elő tiszta formájukban, inkább a minták valamilyen arányú keveredésében, változatokban, rövidítésekben látjuk majd őket, és hogy – más irányból nézve – az egyes művek egyik és másik modellhez is tartozhatnak. Éppen sokjelentésű volta emeli a művészeti alkotást a kontármunka fölé. Az, hogy a két rendszerezési kísérlet még nem teljesen kiforrott, és nem száz százalékig kompatibilis, nem von le ezek értékéből.

Különösen a fiatal szerzők esetében tartom fontosnak a reflektálást arra, hogy – talán teljesen öntudatlanul – melyik minta szerint ír vagy akar írni. A kezdő írónak a készülő történetet belső struktúrái mentén végig kell kopogtatnia, fel kell tennie magának a kérdést, hogy mely sémához kíván közelíteni. A modellek tehát vezérfonalul és munkaállványként szolgálhatnak a plot megalkotása közben. A tradicionális minta és az innovatív megoldás közötti folyamatos adok-kapok során fejleszti ki az egyedi történetet, az ismertnek egy ismeretlen és meglepő, ugyanakkor világos változatát.

A plotmodellek reflexiója egyúttal a készülő mű irodalmi hagyománnyal és olvasói elvárásokkal való ütköztetését is jelenti, aminek azonban nem szabad még nagyobb sematizáláshoz vezetnie, hanem célja az új variációs lehetőségek feltárása és a tévutak elkerülésének segítése. Mert az elbeszélési rend alapvető szabályainak megsértését az olvasók nagy része elutasítással bünteti.

Struktúrminta

A kapcsolat-történet:
- a tipikus szerelmi történet („a fiú találkozik a lánnyal"),
- a háromszögtörténet („nő két férfi között", „férfi két nő között"),
- a barátság története („ellenségekből barátok válnak", „barátokból ellenségek válnak"),
- családi (viszályok) története („két család vagy csoport harca", „családok szakadnak szét", „családok virágoznak fel majd hanyatlanak újra").

A hősi történet:
- a hős harca egyre erősödő elleneivel szemben, amely győzelemmel vagy bukással végződik,
- veszélyes utazás, amely végén a hős eléri célját, vagy kudarcot vall.

A kereső modell (a veszélyes utazás struktúrmintájával rokon):
- a szűk értelemben vett kereső-történet; a hős, többnyire egy elválás, veszteségélmény vagy valamilyen megvilágosodást követően, nekivág a Grál, a haza, apja stb. felkutatásának; végül eléri célját, megtalálja az elveszettet, vagy megfeneklik.
- a detektív-történet, amelyben egy detektív (vagy egy újságíró, vagy más) egy tettest keres, vagy valamilyen bűncselekményt próbál meg felderíteni. Ellentétben a kereső-történetekkel ez a modell analitikus módszert követ. További különbség, hogy míg a kereső hős az ideális rendre törekszik, a helyzetet tisztázó detektív a megzavart rendet próbálja helyreállítani. Minél inkább hangsúlyt kap a kereső-történetben a cselekményt elindító elválás momentuma (= megzavart rend), annál inkább közeledik a struktúra az analitikus formákhoz (az apával való újraegyesülés mint a megzavart rend helyreállítása).

A retrospektív modell (szintén rokon az előzőekkel):
- visszapillantás a szerző saját életének egy jelentős fázisára, amelyben többnyire élete döntő fordulatot vett,
- az (ön)életrajz, amely a teljes életutat összefoglalja annak tető- és mélypontjaival, és többnyire egy markáns ponton zárul (öregkori magánnyal, börtönben).

A fejlődési modell (a retrospektív modell tükörképe):
- amit a retrospektív módszer a múltba lépve fest le, ez előre haladva ábrázolja. Ide tartoznak a fejlődési és képzési történetek, amelyek a német irodalomban például sokáig kedveltek voltak (vagy még ma is azok?).

A katasztrófa-modell. Négy formáját különböztetjük meg:
- egy katasztrófa kibontakozása: egy bűncselekmény története, amelyben többnyire egy anti-hős játszik jelentős szerepet,
- egy végső küzdelem (gyakran háború) története,
- a katasztrófa mint kiindulási pont: a katasztrófa alkalmat ad, hogy hősök váljanak a szereplőkből; ez a történet gyakran egy mentési akcióval végződik,
- valamely katasztrófa leleplezi az emberek valódi énjét.

Mindezek a modellek különböző befejezésekbe torkollhatnak: pozitív-optimistába vagy negatív-pesszimistába, az örömtelen, kiáb-

rándító valóság „realista" leképezésében, vagy egy izgalmas, kalandos és végül szerencsésen rendeződő világ „romantikus" vágyálmában, gyilkossággal és halállal, bukással és őrülettel mérgezett tragédiában vagy megmentéssel, esküvővel, happy enddel játszódó mesében. A két végletet képviselő markáns megoldások mellett járható a középút is, a sem-sem: a nyitott befejezés (lásd a „Befejezés" c. fejezetben).

„Mesterplotok" (Ronald B. Tobias nyomán)

Amennyiben a plotokat a főszereplő sorsa szerint kategorizáljuk, tipikus témákhoz, vagyis ismétlődő cselekvési mintákhoz jutunk. Ezek csak részben fedik egymást az előzőekben vázolt elbeszélési struktúrákkal, de nem kevésbé érdekes kísérletet tesznek a történetek sokféleségének csoportosítására.

Tobias, az amerikai író durva szitán átrostálva valamennyi plotot kettéosztja őket „a test plotjaira" és „a szellem plotjaira". Az egyik csoportba tartozó történeteknek fizikai konfliktusok állnak az előterében, versenyfutás az idővel, kaland és harc a természeti katasztrófák ellen, vagyis *action*, a tömegcsalogató filmek fegyverarzenálja. A másikban a személyiség problémái, lelki szenvedés, a szellem konfliktusai, az értékek kutatása áll az események középpontjában, olyan témák tehát, amik inkább az igényes irodalmat foglalkoztatják. Ezt a dualista rendszert finomítandó Tobias húsz „mesterplotot" ír le:

Keresés *(quest)*: ebben a modellben, amint már láttuk, a főszereplő valamely célt követve keres: egy személyt, egy helyet, vagy valamely értékes holmit. Motivációja erős, a cél megtalálása megváltoztatja majd életét. Mivel a főszereplő az előtérben áll, ennek megfelelően pontosan és sokoldalúan kell megrajzolni jellemét. Ez a fajta történet az elbeszélés kezdeteitől közkedvelt, sőt ezzel kezdődik talán az epika: Gilgames az örök életet keresi, Odüsszeusz hazáját, fia, Telemakhosz apját (mindazonáltal az Odüsszeia nem képviseli a kereső-történetek tiszta kifejeződését), az argonauták az aranygyapjút keresik, Parszifál a Grál keresésére adja magát, Faust pedig tudni akarja, „mi tarja össze a világot legbelül". Joseph Conrad Lord Jimje elveszett becsületét akarja visszaszerezni, John Steinbeck „Érik a gyümölcs" című regényében a telepesek új életre törekednek Kaliforniában, Stiller új identitást keres, a medikus a Kelet orvosi tudását kívánja magába szívni, hogy az embereken segítsen.

Ez a modell többek között azért olyan kedvelt, mert a karakter és a plot szerkezeti feltételeit (motiváció, mozgás, cél) maga formálja meg a történet számára, és mert alapvető emberi vágyakat jelöl meg témájául: a tudás és igazság, egység és boldogság, a megváltás, a transzcendencia, a felemelkedés, minden szenvedések megszűnése iránti vágyat. A kereső-történet az emberi életet mint céltudatos utazást és felemelkedést mutatja meg, amelyet a remény táplál: „aki fáradságosan munkálkodik, azt tudjuk megváltani". A kiindulási pont többnyire a haza földje, a főszereplő még „naiv", egy megíratlan lap. Valamely esemény miatt útra kel, motiválttá válik, hogy keresése célját ne veszítse többé szem elől. Eközben ritkán utazik egyedül: Gilgamest Enkidu követi, Odüsszeuszt társai, Jasont az argonauták, Don Quijote Sancho Panzával kerekedik fel, Faustot Mephisto kíséri, Stillernek pedig ott van az államügyész. Útja közben a hősnek igaznak kell bizonyulnia, nehézségeket, ellenállást, akadályokat kell leküzdenie, tapasztalatokat szerez, amelyek által alakja nő és erősödik. A megérkezéssel (amely visszatérés is lehet) a hős célját éri, és vele megvilágosodást és érettséget, az egykori egységet és biztonságot, a Grált nyeri el. Ez volna az optimista megoldás. A pesszimista: a cél elérhetetlen, mert csupán illúzió volt. A hős vesztesként tér haza, de bölcsebben, érettebben, avagy örökké depresszióra ítélten, a lelki öngyilkossághoz közel. Gilgames nem éri el az örök életet, magányosan, társai nélkül tér vissza; Don Quijote nem tudja visszaállítani az idealizált lovagvilágot, és Dulcineát sem jegyezheti el, végül elismeri, hogy felcserélte a valóságot a rögeszmével; és Stiller sem cserélhetett életszerepet és vehetett fel új identitást, és Julikáról szóló vízióit sem tarthatta életben.

A kereső-történet megformálásánál fontos a motiváció, azaz az események mozgatórugója, a szándék, a cél és a célobjektum közötti szoros kapcsolat. Az olvasónak érteni kell az összefüggéseket és kapcsolódásokat, különben nem tudja követni a keresést. A motiváció keletkezését tehát alaposan be kell mutatni, nem jó megoldás, ha a hős egyszerűen csak útnak ered. A keresés célirányos, de – már csak a feszültségteremtés és -fokozás érdekében is – kerülőutakat is beiktathatunk a történetbe. Egymást követik magaslatok és mélységek, visszaesések, és a kudarc árnyéka. Ami véletlennek tűnik, végül nagyon is szervesen kapcsolódik az eseményekhez. A dramatikus történetek klasszikus szerkezete a fokozódó, a tetőpont felé irányuló bonyodalmakkal ebben a modellben problémamentesen megvalósítható. A keresés, amint láttuk, utazás, mozgás, találkozás és cselekvés, akadályok leküzdése, konfliktusok a társsal vagy társakkal, akik lehetőséget teremtenek, hogy párbeszédek formájában érveket sorakoztassanak fel, illetve a magatartás és a gondolatok tükröző-

sére. Nélkülük a kereső-történet könnyen túl „bensőségessé" válik. Gyakran találkozunk egy olyan szereplővel is, aki az őrület, a megrekedés vagy a döntés óráiban segít továbbjutni. Ez nem ritkán egy bölcs öregember (Parszifál útját döntően Gurnemanz és Trevrizent tanításai kísérik). Amennyiben elérik (vagy nem érik el) a célt, a hős ismét a mű kiindulópontján áll, vagy – más emberré válva – oda tér vissza. A távoli cél mindig az önmegvalósítás és identitástudat, érettség és bölcsesség, akkor is, ha a keresés hiábavaló volt vagy a cél elérhetetlennek vagy érdemtelennek bizonyult. Az út végén gyakran megmutatkozik, hogy a keresett cél és a célobjektum nem azonos, vagy egyik csak jelképe a másiknak (gondoljunk Novalis „Heinrick von Ofterdingen"-énenk Gráljára, vagy „kék virág"-ára).

A kereső-történet sokrétűen kapcsolódik más plotmintákhoz: ahogy a kalandplotban is, a hősnek akadályokat kell leküzdenie, miközben megfordul a világban. A keresést tekinthetjük úgy is, mint beavatási vagy tanulmányi utat a felnőtté, éretté válás céljával, de felfedezésként vagy egy rejtély megoldásaként is, ahogyan az életet is értelmezni és (jól) megélni kell. A keresés és találás belső változást indítanak el; hősünk még kudarca esetén is más emberré válik. A keresés gyakran a szerelemért vívott harccal zárul: Odüsszeusz hazatalál Pénelopéhoz, Parszifál újra felfedezi Julikáját (hogy aztán végleg elveszítse a halál által). Továbbá a plot kidolgozásának megfelelően kísértéseknek kell ellenállni, áldozatokat kell hozni, vetélkedőkben helytállni, vagy akár a nyomor stációit megélni.

A következő plotmodelleket ezen alapkurzus keretében csupán vázlatosan mutatjuk be

Kaland *(adventure)*: a kalandtörténetek mintegy a mesék meghosszabbítását jelentik. Egy hős átutazza a világot, miközben veszélyes, váratlan eseményeket él át. Míg a keresők inkább immateriális javakat kutatnak, a kalandorok többnyire teljesen kézzel fogható dolgokat követnek: dicsőséget, sikert, hatalmat, pénzt és nőket. „Lírai" motívumként és szubplotként többnyire egy szerelmi történet kíséri a kalandok sorozatát. A történetek szerkezete epizódszerű, az egyes epizódok pedig a feszültségre vannak kihegyezve. A hős sem változik a történet folyamatában alapvetően. A történet vége tetszőleges. Ezen okoknál fogva a kalandregények gyakran jelennek meg folytatásokban és sorozatokban (így már az olyan lovagregények is, mint az „A galliai Amadis").

Példák: „Herzog Ernst", Le Sage: „Gil Blas", H. J. Ch. von Grimmelhausen: „Simplicissimus", Daniel Defoe: „Robinson Crusoe", Jonathan Swift: „Gulliver utazásai", Jack London: „Tengeri farkas", Jules Verne: „Nemo kapitány. 20 000 mérföld a tenger alatt", Karl May regényei, Ian Fleming: James Bond-regények (minden regény egy önálló, többnyire ugyanazon minta szerint felépülő epizód).

Éretté válás (*maturation*): a felnőtté válásról szóló történetek az optimista elbeszélő-irodalom alapállományát képezik. Növekedése közben az ifjú megtanulja az élet alapvető leckéit, és némely eltévelyedést és krízist, kitörést és protestálást, szenvedést és első szerelmet követően elég érett, hogy otthonra találjon a bonyolult világban. A megformálás szempontjából fontos a krízis, amely kiváltja az érési folyamatot, és ennek nyomán a konfliktusokkal teli felnőtté válásnak az ábrázolása a maga fizikai és morális nyereségeivel és veszteségeivel. Döntő az is, hogy szimpátiát keltsünk a fiú vagy lány iránt, ne tulajdonítsunk neki rögtön kezdésként olyan magatartásformákat, amelyek a felnőttek világát jellemzik, és hagyjuk fejlődését lépésről lépésre haladni.

Példák: Joseph von Eichendorff: „Egy mihaszna életéből", Charles Dickens: „Szép remények", Mark Twain: „Huckleberry Finn", Robert Musil: „Törless növendék", Ernest Hemingway: Nick Adam történetei, Jerome Salinger: „Fogó a rozsban", Tschingis Aitmatow: „Dshamilja".

Belső változás (*transformation*): ezek a plotok hasonlóak az előzőhöz, de nem serdülőkori kríziseket ábrázolnak, hanem a felnőttek növekedési kríziseit. A történet alapszerkezete abban áll, hogy a főhősnek el kell szenvednie egy tipikus, vagy számára kiemelkedő életkrízist. A végén megérti, mi történt, és ezzel az életet is jobban érti. Mássá vált, talán érettebb, talán csak illúziókkal gazdagabb. De legalábbis értékrendje és beállítottsága eltolódott.

Példák: Honoré de Balzac: „Elveszett illúziók", Anton Csehov: „A csók", Lev Tolsztoj: „Ivan Iljics halála", Robert Louis Stevenson: „Dr. Jekyll és Mr. Hyde", Ernest Hemingway: „Francis Macomber rövid boldog élete", George Bernard Shaw: „Pygmalion", Joseph Heller: „A 22-es csapdája".

Külső változás (*metamorphosis*): külső változások (egy ember farkassá változik, a béka herceggé) túlmutatnak hétköznapi realizmusunkon, de fantáziánk alapkövét képezik. A mesékben és mítoszokban jelentős szerepet töltenek be, és ebből a világból átszivárogtak a fikció világába is: mindenekelőtt a *fantasy* műfajában, de a populáris filmekben is újra és újra szerephez jutnak. Ősi félelmek testesülnek meg ezekben (az átváltozás kiváltója többnyire egy átok), ugyanakkor a megváltás vágya is. Ezekben a történetekben még észrevehe-

tően átszűrődik a világértelmezés animisztikus mintája, ugyanakkor konkrét, sőt reális tapasztalatok teszik aktuálissá ezt a mintát, mivel a testi eltorzulástól vagy megrokkanástól való félelem és a kedvezőbb megjelenés iránti vágy az emberi érzelmek alapvető állományába tartoznak.

Példák: Ovidius: „Metamorfózisok", Mesék („A béka-király", „A szépség és a szörnyeteg", „A farkasember"), fabulák, *fantasy*-regények (pl. Michael Ende: „A végtelen történet"), Bram Stoker: „Drakula", Franz Kafka: „Az átváltozás".

Felemelkedés (*ascension*) és **hanyatlás (*descension*)**: a felemelkedés és a hanyatlás, ahogy a cím is jelzi, gyakran összetartoznak. A plot, amelynek drámai szerkezete nyilvánvaló, egy jelentős, gyakran karizmatikus karaktert helyez előtérbe, aki (morális) dilemmába kerül, amely gyakran hanyatlását készíti elő és viszi előre. Az események a személyiségből vezethetők tehát le, nem pedig véletlenek folyományai (egy lottónyeremény még nem jelent „felemelkedést", egy baleset a lépcsőnél pedig nem egyenlő a „hanyatlással"). Ez azt jelenti, hogy a felemelkedés záloga a felemelkedés záloga, és ugyanebből adódik a morális dilemma is, amely gyakran megoldhatatlannak tűnik. Fontos, hogy a cselekményt és a történések összességét mindig vizsgáljuk meg a főszereplő vonatkozásában, jellemének fejlődését ne hirtelen törésekben, hanem fokozatos változásban mutassuk meg. Már a felemelkedés folyamatát is megtörhetjük egy kisebb, sikeresen leküzdött hanyatlással, ebben az esetben a látszólagos megmenekülés momentumai növelhetik a drámai erőt. Egyébként nem szükséges, hogy a cselekmény egyetlen személyre korlátozódjon, megmutathatja történetünk akár a személyek egy csoportjának, például családoknak, klánoknak stb. a felemelkedését és hanyatlását is.

Friedrich Schiller példásan és ugyanakkor messzemenő komplexitással alkotta meg ennek a plottípusnak a törvényeit „Wallenstein"-ében: becsvágyó földesúrként Wallenstein legyőzhetetlennek, felemelkedése pedig visszatarthatatlannak tűnt. De egy a császár általi megaláztatás után (amely felemelkedésének fázisában történt) királyi méltóságra, és ezzel együtt békés jövőre, jólétre törekszik. E vágyától hajtva két, személyiségében rejlő hibát követ el: gondolatban a császár elárulásával játszadozik, ugyanakkor vonakodik, hogy céljait tettre váltsa, mert a csillagok kedvezőbb állására vár. Ezzel túlfeszíti a húrt, és nem lövi ki a nyilat. Stratégiai tudása megfeneklik egy taktikai hiba folytán, és a győzelem szándéka viszontbiztosításra szorul: a legnagyobb próbatétel pillanatában zsenialitása csődöt

mond. Miközben még cselekedni vél, eltörik felette a pálca, a cselekvés eszközeit kiütik kezéből. Minden, amit most tesz, hogy elkerülje a bukást, hozzájárul annak meggyorsításához, így bukása is a drámai akció tetőfokává válik.

Példák: Aiszkhülosz: „Oresztész", Szophoklész: „Oidipusz király", William Shakespeare: „III. Richárd", Lev Tolsztoj: „Ivan Iljics halála", Joseph Conrad: „A Sötétség szíve", Gabriel Garcia Marquez: „Száz év magány", Mario Puzo: „A keresztapa", Thomas Mann: „József és testvérei" (= hanyatlás és felemelkedés), és sok film („Citizen Cane", „Raging Bull").

Hanyatlás: William Shakespeare: „Lear király", Heinrich Mann: „Ronda tanár úr", Albert Camus: „A bukás".

Az extrém és **excesszív (*wretched excess*):** az ezen témát körüljáró plotok szintén a főszereplő karakterében, annak egy sajátosságában vagy gyöngeségében gyökereznek, amely bizonyos körülmények között kisiklik, és az egész személyiséget a nyomorba, a hanyatlásba taszítja, vagy akár az őrületbe vagy a gyilkosságba hajtja. Klasszikus demonstrációja ennek William Shakespeare „Otelló"-ja. Fontos, hogy keltsünk szimpátiát és megértést főszereplőnk irányában, és kellőképpen megalapozzuk és követhetővé tegyük a pszichikai szétesés folyamatát. Végezetül, a végső krízist követően a főszereplőnek el kell buknia, vagy „megváltást" kell nyernie. Köztes megoldás itt nem képzelhető el. Az emberi szakadékok és határszituációk, az extrém nyomor, az abnormális és az őrült leképezése a szerzőtől mélyre nyúló beleérző képességet, az emberi lélek intenzív ismeretét követelik meg, máskülönben csak melodráma vagy ponyva fog kisülni a történetből. Minél bizarabbá válik a karakter magatartása, annál pontosabb megalapozást kíván.

Példák: William Shakespeare: „Lear király", „Macbeth", E. T. A: Hoffmann: „A homokember", Nyikolaj Gogol: „Egy őrült naplója", Dosztojevszkij sok karaktere és regénye, illetve regényrészlete, Knut Hamsun: „Éhség", Stephen King: „Ragyogás", James Ellroy: „Killer on the Road" (sok film: jó példa Michael Douglas „Falling Down"-ja).

Szerelem (*love*): a szerelmes történetek a leggyakrabban írt és olvasott történetek közé tartoznak, ezért – mivel eredetinek kell lenniük – nem könnyű megbirkózni velük. Ebben a plottípusban döntő, hogy a két személy ne csak egymásra találjon szerelmes érzéseivel, hanem álljanak nagyobb akadályok is az útjukban, mert például testi, pszichikai vagy társadalmi okokból nem illenek össze. Harcoljanak meg tehát szerelmükért, és közben lehetőleg járják végig a szerelem-

hez kapcsolható valamennyi érzelem teljes tárházát. A bukás lehetősége ugyanúgy adott, mint a folyamat visszájára fordulásáé: a szerelem gyűlöletté válhat, az egyesülés iránti vágyból a halál általi elválás, és végül maga a szerelem is elpusztulhat. Ezzel a szerelmi történet az elválás drámájába csap át.

Példák: „Orfeusz és Euridiké", William Shakespeare: „Sok hűhó semmiért", „Rómeó és Júlia", Johann Wolfgang Goethe: „Az ifjú Werther szenvedései", Jane Austen: „Büszkeség és balítélet", Charlotte Brontë: „Jane Eyre", Emily Brontë: „Üvöltő szelek", Alessandro Manzoni: „Jegyesek", Edmond Rostand: „Cyrano de Bergerac", August Strindberg: „Haláltánc", Giacomo Puccini: „La Traviata", Thomas Hardy: „Jude the Obscure", Erich Segal: „Love Story".

Gyűlölet-szerelem: Edward Albee: „Ki fél Virginia Woolftól?", Ingmar Bergmann: „Egy házasság jelenetei".

Tiltott szerelem (*forbidden love*): a „tiltott szerelem" plottípusában a szerelmesek a társadalom konvencióiba és törvényeibe ütköznek: pl. házasságtörés, a homoszexualitás tiltott módja, vérfertőzés, extrém korkülönbség, vagy társadalmi különbségek okán. A történet többnyire a kevéssé kellemes vagy akár elviselhetetlennek talált „normálissággal" kezdődik, amely a táptalaja a rákövetkező bonyodalmaknak. A kicsírázó szerelem kikívánkozik ebből az állapotból. Mivel azonban az emocionális menekülési kísérlet súlyosan sérti a társadalom szabályait, a szerelmesek, még ha „erkölcsileg" bírják is az olvasó szimpátiáját („A szerelemnek mindig igaza van") szinte mindig elbuknak, erőszakosan elválasztják őket, vagy szabad akaratukból intenek búcsút egymásnak.

Példák: extrém társadalmi vagy testi akadályok: Héloïse és Abélard, Jean-Jacqes Rousseau: „Júlia avagy az új Héloïse", Victor Hugo: „A Notre Dame-i toronyőr",
Házasságtörtés: „Trisztán és Izolda", Nathanael Hawthorne: „A skarlát betű", Gustave Flaubert: „Bováryné", Lev Toslztoj: „Anna Karenina", Theodor Fontane: „Effi Briest", D. H. Lawrence: „Lady Chatterley szeretője".
Vérfertőzés: William Faulkner: „A hang és a téboly".
Homofília/korkülönbség: Thomas Mann: „Halál Velencében".
Korkülönbség (vérfertőzés): Mario Vargas Llosa: „Szeretem a mostohám".
Korkülönbség: Colin Higgins: „Harold és Maude".

Vetélkedés (*rivalry*): a vetélkedés egy kapcsolat-plot. Két személy harcol ugyanazért a célért: egy szeretett személyért, az uralomért, a

megváltásért, az igazságért, a túlélésért. Mindketten egyformán erős motivációval rendelkeznek, egyenlő erősek is, bár többnyire másmás téren. Alkalmasint, mint a „Ben Hur"-ban, eredetileg barátok voltak. Valamely kiváltó oknál és féktelen akaratuknál, fanatizmusuknál, vagy belső kényszernél fogva egymás ellen kell harcolniuk, mígnem egyikük győzedelmeskedik és eléri célját, másikuk pedig elbukik. Ez a történet a két ellenfél közötti harc fordulataival hatékonyan képes felépíteni a drámai történetek szerkezetét, ezért a populáris filmek világában is igen népszerű. Győzni minden bizonnyal az fog, akinek „morálisan" jobb lapjai vannak (epikus igazágosság).

Példák: Káin és Ábel, John Milton: „Elveszett Paradicsom", Herman Melville: „Moby Dick", „Billy Budd", Lewis Wallace: „Ben Hur", Ernest Hemingway: „Az öreg halász és a tenger", William Golding: „A legyek ura", Jeffrey Archer: „Káin és Ábel".

Az alárendelt (*underdog*): ez a plot hasonlít a vetélkedés-plothoz, de egy fontos ponton különbözik attól: a két oldal nem egyforma erős. Az alárendelt messze gyengébb pozícióból vívja harcát, ezáltal biztosítva magának az olvasók szimpátiáját. De mivel hősünk kitartó, nem adja fel, sok mindent elvisel, végül többnyire győzedelmeskedik ellenfelén (de azért nem mindig), aki nem feltétlenül egy személy, hanem lehet egy felettes hatalom: a bürokrácia, egy állami intézmény, nem ritkán a barátságtalan, fenyegető természet.

Példák: „Hamupipőke", Johanna von Orléans, Franz Kafka: „Az átváltozás", „A per", Ken Kesey: „Száll a kakukk fészkére", Sten Nadolny: „A lassúság felfedezése".

Megkísértés (*temptation*): a megkísértésekről szóló történetek többnyire valamely belső lelki, többnyire morális konfliktus köré rendeződnek: szabad vagy nem szabad, kell vagy nem kell? Minél nagyobb a csábítás, és minél nagyobb a morális erő, annál erősebb a konfliktus, amely több lépcsőben fokozódhat. Először enged a főszereplő, észérvekkel támasztja alá cselekedetét, majd megbánást érez, vagy megbüntetik, és ezt követően már ellenáll a további kísértésnek, még a legerősebbnek is. Végül tévelygései bocsánatot nyernek, az erkölcsi integritás magasabb fokára hág, vagy, mint Goethe Faustját, isteni instancia menti meg. Magától értetődően a hatalom, amely a kísértésbe visz, erősebb lehet, mint az ellenállás ereje. Thomas Mann Adrian Leverkühnje például (és vele Németország) a lelkét adja el az ördögnek, majd végezetül az őrület rabja lesz.

Példák: sok mese, Conrad Ferdinand Meyer: „Pescara megpróbáltatása", Gustave Flaubert: „Szent Antal megkísértése",

Faust (Goethe és Thomas Mann), Nikos Kazantzakis: „Krisztus utolsó megkísértése".

Áldozat (*sacrifice*): az áldozati történetek hasonlítanak a megkísértések történeteihez: mindkettő esetében mélyreható erkölcsi döntés áll a középpontban, amelyben valamely nagy veszteség forog kockán, és ennek megfelelően egy belső, lelki konfliktus kerül az előtérbe. A korábban vázolt plotokkal szemben a konfliktus nem magából a karakterből sarjadzik, hanem kívülről kényszerítik ki: az istenek akarata, ellenséges hatalmak, a kedvezőtlen körülmények kényszere folytán. A főszereplőnek döntést kell hoznia, amely azonban sohasem lehet könnyű, mert mindenképpen veszít. Ez az olvasót is a főszereplő mellé állítja. A főszereplő végül úgy dönt, ahogy a magasabb erkölcsi instancia parancsolja, de a döntés meghozatalának folyamatában más emberré válik (esetleg nem is éli túl az áldozatot, illetve saját magát áldozza fel).

Példák: Ábrahám és Jákob, Euripidész (többek között): „Alkésztisz", „Iphigénia Auliszban", Charles Dickens: „Két város regénye", John Irving: „Owen Meany", William Styron: „Sophie dönt" (híres filmek: Stanley Kramer: „High noon" / „Délidő", Michael Curtiz: „Casablanca").

Bosszú (*revenge*): a bosszútörténetek az emberi lélek sötét oldalát vizsgálják, amelyet a civilizáció minden intézkedésének ellenére ma is töretlenül az ótestamentumi jogérzék ural. Ugyanakkor modellszerűen példázzák az „epikus igazságosság" törvényét. A főszereplővel szemben súlyos jogtalanságot követ el ellenfele, amelyet a normál jogi út nem, vagy nem kielégítően torol meg. Végül, gyakran egy további sértést és/vagy alapos megfontolást követően a főszereplő saját kezébe veszi az igazságszolgáltatást, üldözőbe veszi az agresszort, és önbíráskodás útján szerez elégtételt. A két központi figura közötti konfrontáció dramatikus felépítésű, amelynél bevethetjük más plotok mintáit is (üldözés, menekülés, az alárendelt, vetélkedés). A vége többnyire a nagy leszámolás. Figyelnünk kell arra, hogy az igazságtalanság és szenvedés, amelyet a főszereplő elszenved, valóban jelentős legyen, és hogy ellenfelét ne büntesse mértéktelenül. Ennek a plotnak a népszerű megvalósított változataiban nem annyira az „igazságos büntetés" és önbíráskodás morális és pszichológiai aspektusairól van szó, mint inkább az erőszakos akcióról és a bosszúvágy (katartikus?) kielégítéséről.

Példák: Euripidész és mások: „Médea", William Shakespeare: „Hamlet", Edgar Allan Poe: „Egy hordó amontillado" (sok film, pl. „Fatal Attraction").

Üldözés (*pursuit*): az üldözési történet, ha úgy tetszik, a bújócska irodalmi változata. Pszichológiailag kevésbé determinált, mint a bosszú történetei, elsősorban a vadászat (meglehet halálos) játékára hagyatkozik, dinamikáját és feszültségét egy kérdésből meríti: Eléri-e célját az üldöző (illetve mikor és hogyan)? Hogy a feszültség elejétől a végéig kitartson, a felek egyikének sem szabad jelentősen a másik fölé kerekednie. Fontos, hogy az elején rögzítsük a vadászat alapvető szabályait, és világossá tegyük, mi forog kockán, majd a kiváltó esemény után elindítsuk a hajszát.

Példák: Victor Hugo: „A nyomorultak", Herman Melville: „Moby Dick" (sok film: „Bonny és Clyde", „Butch Cassidy és a Sundance kölyök", „Vadászat a Vörös Októberre").

Menekülés (*escape*): a „menekülés" az „üldözés" fordított változata. Itt sem a karakterek dominálnak, inkább az akció áll előtérben, önmagában a mozgás és a cél elérése. A főszereplőt akaratának ellenére (és többnyire igazságtalanul) elfogják, majd megpróbál megszökni. Áldozat tehát, aki szabadulni próbál. A cselekmény folyamatában megtervezi a szökést, menekül, és végül megmenekül.

Példák: Herman Melville: „Taipi, bepillantás a polinéziaiak életébe", Anna Seghers: „A hetedik kereszt", Josef Martin Bauer: „Ameddig a lábam bírja", Alfred Andersch: „Sansibar avagy az utolsó alap" (és sok film és azok előzményei: „Papillon", „Egynek sikerült").

Megmentés (*rescue*): ez a plot szorosan kapcsolódik az előzőhöz. A karakterek itt is inkább típusok (a hős, a gonosztevő és az áldozat), a hangsúly a fizikai kiszabadulás aktusán van (eléri-e a hős célját?).

Az áldozatot, a háromszög leggyengébb sarkát igazságtalanul fogva tartják, a hőst többnyire szerelem köti hozzá (vagy a megmentésből alakul ki a szerelem). A cselekmény az elválás – üldözés – konfrontáció – megmentés – újraegyesülés fázisaira tagolható. Ezeket variálhatjuk is, ha az áldozatot nem elhurcolják, hanem fogva tartják, ostromolják vagy fenyegetik. Bár a plotminta lehetőségei sematikusnak hatnak, mégis nagyon kedvelt, mert egyedülállóan képes kielégíteni az olvasó vagy a néző emocionális igényeit: győz az igazságosság és a szerelem, a rend helyreáll, és megkönnyebbülten tesszük le kezünkből a könyvet.

Itt is, mint az előző plotoknál, a filmek dominálnak: az akciókkal telített mozgalmasság, a célfeszültség (időben meg tudja-e csinálni?), és a főszereplők mélyreható belső megrajzolásának szükségtelensége élteti ezeket.

Példák: Leon Uris: „Exodus", Thomas Kenneally/Steven Spielberg: „Schindler listája" (mindkettőt megfilmesítették), további filmek: Akira Kurosawa: „A hét szamuráj", John Sturges: „A hét mesterlövész".

Rejtély (*the riddle*): a rejtély-plotok magukban foglalják a klasszikus detektívtörténeteket és azon túl a *mystery*-műfajt is. Ahogy az elnevezés sugallja, egy rejtélyről van szó, amelyet a regény folyamatában meg kell oldani, és a legjobb, ha az olvasó hamarabb jut el a megoldásig, mint a detektív, vagy a mindenkori megfejtő. Gyakran, de nem mindig egy gyilkosságról vagy valamely – az olvasó számára is – nyomós ügyről van szó, amely megoldást kíván. A történet előrehaladtával a kezdetben rendelkezésre álló tényeket összefüggésbe hozzák egymással és, ha lehet, matematikai feladat módjára megoldják. Gyakran a megoldás keresésének folyamatában újabb utalások vagy felismerések merülnek fel. Közben mindig versenyfutásról és versengésről van szó a történet (pl. detektív) és az olvasó között: ki ér előbb a célba, kinek lesz igaza? Az olvasónak sohasem szabad becsapva éreznie magát. Ha veszít, el kell ismernie, hogy már korábban is megtalálhatta volna a megoldást. A titok-történetek (mint Kafka „Per"-e), különösen azok, amelyekben a titokra nem derül fény (Stanley Kubrick filmje, a „2001: Űrodüsszeia") messze túlmutatnak a rejtély-modellen, és olyan példázatok felé tendálnak, amelyek csak a szimbólumok síkján oldhatók meg.

Példák: E. T. A. Hoffmann: „Scuderi kisasszony", Edgar Allan Poe: „Az ellopott levél", Wilkie Collins: „A holdgyémánt", detektív-történetek: Auguste Dupin (Edgar Allan Poe), Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle), Hercule Poirot (Agatha Christie), Maigret felügyelő (Georges Simenon), Dashiell Hammett: „A máltai sólyom", Friedrich Dürrenmatt: „A baleset", „A bíró és a hóhér", Albert Camus: „Közöny", William Styron: „Sophie dönt".

Felfedezés (*discovery*): a felfedezés-plot szorosan kapcsolódik a rejtély-plothoz, de kevesebb hangsúlyt fektet a végső soron tetszőleges titok megfejtésére (ki ölte meg az áldozatot és miért?), inkább az emberi természetet állítja előtérbe. A regény lényege meggyőzően jut érvényre ebben a plotmintában: adott egy ember, aki az élet értelmét keresi (hasonlóság a kereső-történettel) és végezetül saját maga számára érvényes formában meg is találja. Felfedezhetők benne közös vonások az éretté válás és beavatás plotjával is, de nem annyira a felnőttek világába vezető útról van itt szó, mint az élet titkainak felfedéséről. Figyelembe kell vennünk, hogy a főszereplőnek nem feltétlenül ott kell választ keresnie kérdésére, ahol azt végezetül meg is találja. Az is előfordulhat, hogy úgy tesz, mintha egyáltalán nem valamiféle válasz után kutatna, mert azt hiszi, tudja a választ. Walter Faber akarata ellenére, és nagyon fájdalmasan tanulja meg a leckét, és végül életével kell fizetnie érte, hogy nem akarta tudni a döntő választ. Oidipusz is, aki olyan tökéletesen meg tudta oldani a Szfinksz rejtélyét, vonakodik, hogy meglássa a valóságot, és szeme fényével fizet ezért. A felfedezés-történetek könnyen vezethetnek moralizálásba vagy prédikálásba (mint Tolsztoj kései művei). Ezért feltétlenül figyelnünk kell arra, hogy ezt a veszélyt elkerüljük. Elég, ha maguk az olvasók vonják le a történetből adódó következtetéseket.

Példák: Szophoklész: „Oidipusz király", Johann Wolfgang von Goethe: „Wilhelm Meister tanulóévei", Novalis: „Heinrich von Ofterdingen", Henrik Ibsen: „Kísértetek", Henry James: „Egy hölgy arcképe", Lev Tolsztoj: „Feltámadás", Max Frisch: „Stiller", „Homo Faber".

A plotok rendszerezési kísérletei mindig az egyes művek sokféleségének absztrakcióját jelentik. Ezért lehet őket bővíteni, csökkenteni, és természetesen megváltoztatni. Ha találó példákat keresünk, valakinek úgyis lesz egy kifogása, mert máshova kívánja beosztani a plotot, vagy magunk sem tudunk dönteni, mert a mű egyszerre több kategóriába is beleillik. Ezen azonban nincs mit csodálkozni, mivel az irodalmi innováció éppen a hagyományos minták keveredéséből és újrakombinálásából táplálkozik. Ha megnézzük az „Odüsszeiá"-t, benne bizonyára minden más epikus műnél nagyobb befolyással fedezzük fel a különböző mintákat: megkettőzött kereső-történet, de kalandtörténet is, amely hosszasan sorjázza egymásra az izgalmas epizódokat. Az egyes epizódok maguk is különálló plotmodelleknek felelnek meg: megtaláljuk a menekülés, a megmentés (Polüfémosz, üldöztetés Poszeidón által, a laisztrügon) és kísértés (szirének, Kalüpszó). Természetesen – ahogyan a mitikus időkben szokás volt – az átváltozás sem hiányozhat: Kirké a társakat disznóvá változtatja. Nem utolsósorban felfogható az Odüsszeia a felemelkedés, hanyatlás majd újbóli felemelkedés történeteként is.

Max Frisch „Homo Faber"-e szintén nem tekinthető monolitikus modellnek, a plotminták egész sorát vonultatja fel. Egyrészt az Oidipusz-történet szerkezetének mintájára egy rejtély megoldásáról van szó: visszapillantva Walter Fabernek lassan és ellenállásba ütközve rá kell ébrednie, hogy szerelme édesapja. Max Frisch tehát

egyúttal egy tiltott szerelem történetét mondja el, egy vérfertőzését. Eleinte még akaratlanul és öntudatlanul, majd feltartóztathatatlanul, mint a görög tragédiában, de Walter Fabernek végül fel kell ismernie, hogy addigi életfelfogása alapvetően helytelen volt. Megtanulja a leckét, élete új értelmet nyer, de számára és lánya számára is későn. Belső változása már nem mentheti meg a (valószínű) haláltól.

Egy utolsó példa: Thomas Mann „Halál Velencében" című regénye is a nagy epika többdimenziósságát és sokértelműségét példázza. Egy tiltott szerelem történetét a megkísértés történetének köntösében meséli el, amelynek a hős, mivel otthonkeresésként éli meg, nem áll ellen. Félig vonzza, félig megrogy előtte: egy félresikerült ellenállási, azaz menekülési kísérletet követően Ashenbach enged a fertőző érzésnek. Szerelme a szép fiú iránt lassan megváltoztatja, előkészíti hanyatlását és végül halálához vezet.

Ellenőrző lista a történetek megszerkesztéséhez és ellenőrzéséhez

Ha plotját tervezi, vagy épp az íráshoz kíván fogni, tegye fel magának mindig újra meg újra a következő kérdéseket, míg úgy érzi, hogy kielégítő választ tud adni rájuk:

- Mi a történet témája, alapgondolata és központi kérdése?
- Története inkább karakterközpontú vagy cselekménycentrikus?
- Terve mely szerkezeti mintákba és plotmodellekbe sorolható be? Mely kombinációkra és variációkra törekszik?
- Milyen szándék, illetve cél vezérli legfontosabb karaktereit?
- Milyen élményekben rejlik ezek viselkedésének indítóoka? Milyen motívumok vezérlik őket?
- Milyen tervek alapján kívánják szereplői elérni céljaikat? Ügyeljen a megfelelő motivációra, és ön se veszítse szem elől célját.
- Fontos dolog forog kockán a történetben? Egzisztenciális kérdésekről és alapvető, korszakalkotó érzésekről van szó?
- Mi áll a főszereplő tervének és célja elérésének útjában?
- Miben rejlik a főkonfliktus? Inkább belső, lelki természetű vagy külső, fizikailag megfogható, két vagy több ember harca?
- A krízis e a fejlődés kiindulópontja és mozgatórugója?

- Hagyja, hogy története kiindulási pontja egy *point of attack* legyen: egy olyan esemény (vereség vagy felismerés), amely megzavarja a normalitást és a régi rendet, és a szereplőket cselekvésre kényszeríti.
- Hogyan alakul ki, fokozódik és oldódik meg a konfliktus?
- Nagyjából egyenlő erősségűek a konfliktusban érdekelt felek?
- A konfliktus alá van-e támasztva minden oldalról okokkal, amelyek kényszerítően hatnak, követhetőek és hatályosak, és megakadályozzák a konfliktus túlságosan gyors feloldódását? A feleknek kiengesztelhetetlennek, a problémának elkerülhetetlennek kell tűnnie.
- Egészen a végsőkig fokozta a konfliktust?
- Mi minden üthet ki balul a cselekmény menetében?
- A fejlődés minden belső logikája ellenére tud még meglepő fordulatokat találni? Adjon különleges csattanót történetének.
- A főszereplők szenvedése és fájdalma valóban mélyreható? Megérthető?
- Az érzelmek vonzása az olvasó számára is elég erős? Elegendő jelenet és elem áll rendelkezésre, hogy spontán felkeltse emocionális érdeklődésünket?
- Ne felejtse el, hogy a főszereplőnek változnia kell. Miben rejlik a változás magva? A főszereplő „megérkezik" vagy „visszatér"?
- Hogyan alakul a feszültség görbéje? Fokozható egészen a tetőpontig? Vannak statikus fázisok? Hagyjon az olvasónak egy kis szünetet, de ne engedje, hogy a feszültség alábbhagyjon.
- Hogyan nézzen ki a történet tetőpontja? Ez lesz az a pont, amelyen minden szál összefut?
- A főszereplők állnak-e a történet középpontjában? Valóban elvezeti-e őket határaikhoz?
- A történet elkerülhetetlenül és törések nélkül halad egy megoldás felé? Optimista vagy pesszimista befejezést kap-e a történet, vagy valamilyen nyitott megoldásra törekszik?

Az elbeszélő és az elbeszélés perspektívája

Nem tükör, hanem lencse

„A regény nem tükör, hanem lencse", mondta egyszer Umberto Eco: a regény semmit sem úgy másol le, ahogy van, hanem úgy, ahogy az egy érzékelő gépezeten át láthatóvá válik. Ezért az elbeszélő – személyére, nézőpontjára és perspektívájára vonatkozó – választása döntő fontosságú.

Az elbeszélőnek természetesen nem kell „személyesen" fellépnie, jelen lehet pusztán funkcióként, úgy, mint a kamera szeme, egy vagy több személy mögé bújhat, vagy lebeghet a történés felett. Ha egy pillanatra elidőzünk a kamera-hasonlatnál, a hasonlóság továbbvihető: az elbeszélő totálban élesen felveheti a teljes világot, de ki is emelhet egyes személyeket, rájuk közelíthet, és bemutathatja a környezetet az ő szemszögükből. A közelség és a távolság a zoom funkció segítségével változhat a felvétel során. Ezenkívül a kamra állása szubjektíven állítható be: fentről le, szilárd pozícióból, gyakori mozgásokkal, extrém távolságból és torzítva, vad fordulatokkal stb.. A trükklencsék kiterjesztik lehetőségeinket, a speciális filmek és kamerák pedig kiterjesztik az érzékelések spektrumát. Az elbeszélő, mintha egy endoszkópos eszközzel dolgozna, belebújhat a cselekvő szereplőkbe, feljegyezheti és megmutathatja érzéseiket és gondolataikat, akár eggyé is válhat velük. Ezt – az önazonosság elhagyását – a kamera nem képes követni, és ez az a plusz, ami a regényt a film elé helyezi.

Ő és én

Grammatikai értelemben két elbeszélési típust különböztetünk meg, az egyes szám 1. és 3. személyűt, azaz az én- és az ő-formát. (Ezen a ponton érdemesnek tartom megemlíteni a 2. személyű formát is, amelyet szinte sohasem használnak, művészinek és monotonnak hat. Egy érdekes kivétel: Michael Butor: „Paris-Rom oder Die

Modikifation"[49].) Ezen formák egyike mellett a szerzőnek már az első mondat előtt – legalább próbaképpen – el kell határoznia magát:

- Egy nyíltan fellépő, „mindentudó" elbeszélő (azt mondja „én" vagy „mi") meséli el nekünk, olvasóknak a történetet.
- Egy első személyű elbeszélő beszéli el (gyakran saját) történetét saját szemszögéből.
- A történetet többé-kevésbé semlegesen, harmadik személyben beszéli el; az elbeszélő nem lép fel „személyesen".

Szerző a méltóság álarca mögött: a mindentudó elbeszélő

A tradicionális modellnek az auktoriális vagy mindentudó elbeszélő mintáját tekinthetjük. Atyaistenként lebeg a történés felett, többnyire nagy távolságban attól, egyik helyről a másikra mozog, rendelkezik szereplőivel, mindent tud róluk, még gondolataikat és érzéseiket is, sakkfigurákként irányítja vagy marionett-bábuként kalimpáltatja őket, okoskodik viselkedésüket illetően, egyiket szeretetteljesen cirógatja, míg a másikat hidegen elutasítja, közben Istenről (= saját magáról) és a világról filozofál, tájleírásokba feledkezik, erkölcsi ítéleteket mond, szívesen használja a *pluralis majestatis*t (mi) és gyakran közeledik a „kegyes" olvasóhoz.

Olvassa csak el, milyen hanyag méltósággal nyitja meg Goethe a „Vonzások és választások" című regényét:

> „Eduard – így nevezünk egy legszebb férfikorában járó gazdag bárót – Eduard az áprilisi délután legszebb óráját faiskolájában töltötte..."

Vagy figyeljük meg, milyen ironikusan kezeli William M. Thackeray „Hiúság vására" című regényében Ameliát:

> „Mind az életben csakúgy, mind a regényekben, ahol – főleg az utóbbiakban – a legkifinomultabb gonosztevők garmadája csavarog, csak szerencsénk folyománya, ha ilyen ártatlan és jószívű teremtésre lelünk állandó társul. Mivel Amelia nem hősnő,

[49] A cím magyar fordítása: Párizs-Róma, avagy a módosítás

külsejét nem kell leírnunk. Hősnőnek sajnos úgyis túl rövid lenne az orra..."

Nyikolaj Gogol a „Holt lelkek" című regényében viccet csinált kora romantikus elbeszélőinek méltóságos kinyilatkozásaiból („a sas minden magasröptű állatok felett"), és saját magát, vagyis elbeszélői szerepét a „megbecsült költő" stílusába helyezi, akinek „mint hazátlan vándornak" az a sorsa, hogy „hősömmel kéz a kézben járjam be az utat, az élet egészének hatalmas kavargását az egész világ számára látható nevetésen és a senki által sem ismert láthatatlan könnyeken át megértsem."

A 18. és 19. század klasszikus regényirodalmában az auktoriális elbeszélő legkülönfélébb példáira fog akadni. Manapság az elbeszélő épp csak valamiféle peremlétet folytat. A „mindentudó" fikciója – mely maga is csak fikció – egyre átláthatatlanabbá és komplexebbé váló világunkban csak nehezen tartható fenn. És a mai szerzőkben minden eddiginél jobban tudatosult, hogy szuverenitásuk csak agyrém: alkotási aktusuk gyakran mindössze abban áll, hogy idézzenek, másoljanak és csoportosítsanak, variáljanak és elidegenítsenek – nyomokon haladjanak. Aki ír, egyúttal megíratik. Aki manapság auktoriális álarcban lép színre, csaknem törvényszerűen, mint a kései Thomas Mann, a paródia áldozata lesz. 1951-ben megjelent regénye, a „Kiválsztott" bőbeszédű játékossággal tetőzi be az auktoriális elbeszélő szerepét.

„Ki kongatta meg tehát Róma harangjait? – az elbeszélés szelleme. ... Levegős, testetlen, mindenütt jelenlevő, nincs alávetve az itt és az ott különbözőségeinek. Ő az, aki beszél: »Minden harang zúg«, következésképpen ő az, aki megkongatta őket. Ilyen szellemi ez a szellem, és olyan absztrakt, hogy nyelvtanilag csak harmadik személyben hagyhatja el szó az ajkát, és ez nem jelenthet mást, mint hogy »Ő az.« Mégis, ha akarja, személlyé húzza össze magát, elsővé, és megtestesül valakiben, aki benne beszél és beszél: »Én vagyok az. Én vagyok az elbeszélés szelleme.«"

Mivel – ahogy látjuk – a szerző tudja, hogy az elbeszélő szerepének minden formája fikció, a perspektíva minden fajtája elbeszélés-technikai eszköz, le is mondhat róla, és rögtön szerző-elbeszélőként léphet fel, ahogy Lars Gustaffson néhány regényében (például a „Herr Gustafsson persönlich"-ben és a „A méhész halála"-nak elején), vagy Philip Roth utolsó könyveiben. Ez a szerep explicit

vagy implicit módon bizonyos törvényeknek van alávetve, amelyek alapvetően az észlelést és az ábrázolást szabályozzák.

A legtöbb olvasó azonban csak ritkán tudja tisztán megkülönböztetni az elbeszélőt és a szerzőt, nem is igazán érdekli. Kevésbé a közvetítő, mint a közvetített foglalkoztatja.

A mindentudó perspektíva alkalmazásától egy további ok is visszariaszt: a mindentudás „magas" nézőpontjának sajátja, hogy az elbeszélő gyakran áttekintésszerűen és változatlanul nagy távolságból tudósít, és egyre másra kommentárokat és értékeléseket fűz mondandójához. A nagy távolság azonban ritkán teszi az olvasót a történet részesévé, és még az okos fecsegés is könnyen elterel a témától. Mivel a mindentudó elbeszélő ráadásul szívesen ugrál szereplőről szereplőre, akadályozza az intenzív azonosulást a szereplővel. Ironikus vagy akár oktató hangneme és terjengős stílusa sem mindenki sajátja.

Én vagyok, aki beszél: az én-elbeszélő

Napjainkban kedvelt az én-elbeszélés formája: egy a cselekményben résztvevő szereplő meséli el a történetet,

- vagy maga a főszereplő,
- egy vele szemben álló fontos személy (a „Doktor Faustus"-ban és az „Owen Meany"-ben egy ifjúkori barát meséli el a főszereplő életét),
- vagy egy mellékszereplő, aki szorosan kapcsolódik a fő figurához, jól ismeri őt, és tájékozott a döntő folyamatokról (lásd a „Statiszták, mellékszereplők, főszereplők" című fejezetet is).

A két utóbbi esetben a főszereplőt kívülről, szubjektív, többnyire szimpatizáló közelségből látjuk. Mivel az elbeszélő szereplő nem olyan jelentős, mint a központi karakterek, velük szemben azonban a narráció helyzeti előnyével rendelkezik, ebből ironikus tőkét kovácsolhatunk: az elbeszélő úgy tesz, mintha átlátná az eseményeket, mintha értené barátját, de az olvasó érzékeli szubjektív korlátoltságát, és saját maga vonhat le következtetéseket. Az ügyes szerző ebből az elbeszélő, főszereplő, olvasó és szerző közötti szemhunyorgató játékból az elbeszélő regény díszpéldányát hozhatja ki.

Minden idézett esetben szerepprózáról van szó, ami azt jelenti, hogy a regény nyelve felcserélhetetlenül a szereplő nyelve is. Az elbeszélésnek ez a módja az ismeretek horizontját is szilárdan kijelöli. Az olvasó tudja, mi játszódik az elbeszélő-én fejében, ismeri annak

észleléseit, érzéseit, beállítódásait. De csak ezeket. Különösen akkor, ha a főszereplő mesél, az intim közelségből adódóan az olvasónak sürgetve kell éreznie magát, hogy azonosuljon, összeolvadjon vele. Ha ez nem sikerül, például mert a főhőst antipatikusnak vagy túlságosan korlátoltnak találja, vagy egyszerűen nem érdekli a sorsa, lassan enged a kötél, és leteszi a könyvet.

A főhős én-elbeszélése azért népszerű, mert egy régi mintát követ: valaki érdekes dolgokat élt át, amelyeket nyugalmat és pihenőt találva, gyakran élete vége felé elmesél. Az önéletrajzok és memoárok ebből táplálkoznak. Gondoljunk Casanova élettörténetére, vagy „A rózsa nevé"-re. A nyugalom és pihenő kényszerű is lehet (a „hősök" – mint Felix Krull, Stiller vagy Oskar Matzerath – például börtönben ülnek, vagy az őrültek házában töltik napjaikat). Gyakran kényszer alatt vallanak, vagy ellenállhatatlan vágyat éreznek a gyónásra és beismerésre, önmaguk lemeztelenítésére. Jean-Jacques Rousseau „Vallomások" című írása kiváló példa erre.

Az exhibicionista vonás, amely – legalábbis közvetve – minden írásnak sajátja, az én vallomásaiban különösen világos, stílusformáló alakot ölt. Kíváncsiságunkra és szenzációéhségünkre apellál, de készségünkre is, hogy együttérzést tanúsítsunk egy előttünk megnyíló lélek iránt. De mindig szem előtt kell tartanunk, hogy a szóban forgó szubjektivitás és a nyíltszívű vallomás puszta stílusattitűd is lehet.

Az időbeli különbség (azaz távolság) az átélés és az átéltek leírása között az elbeszélési forma második perspektíva- és stílusformáló vonása. Az elbeszélő felosztja önmagát egy múltbeli és egy jelenkori énre. Ha fenntartja a felidézett történések és a jelen közötti távolságot, az a veszély fenyeget, hogy kizárólag leírásokat használjon, magyarázzon és értékeljen, és csak ritkán ábrázoljon szcenikusan és lebilincselően. Gyakran (bölcs öregként előadott) elbeszélése közel áll a mindentudó elbeszélő stílusához. Az elbeszélő én, amennyiben a cselekvő én fölött áll, és csak ritkán bújik bele annak bőrébe, az olvasót is távol tartja. Inkább jóakaratú részvétet, mint érzelmi azonosulást követel meg. Adson von Melk például („A rózsa neve") elbeszélését nagy időbeli távolságból kezdi:

„Az apátság mindenesetre minden mással inkább eltöltött, mint a derű érzéseivel, amikor megpillantottam, inkább borzongást és valami különös nyugtalanságot éreztem. És ez, Isten tudja, nem félénk lelkem fantáziaszövedéke volt, hanem a kétségbevonhatatlan előjelek valós utalása, a sziklába vésve a naptól fogva, hogy

az Óriás Kéz megérintette, mielőtt még a szerzetesek hasztalan igyekezetükben arra merészkedtek, hogy Isten szavának hajlékául szenteljék."

Majd észrevehetetlenül visszacsúszik az idő sínein az elmúlt idők jelenébe, és rekonstruálja a történetet, előszeretettel alkalmazva a beszéd és válaszbeszéd közvetlen váltakozását.

Az én-elbeszélő képes tompítani, vagy akár eltüntetni az élmények múlt ideje és az írás jelen ideje közötti szakadékot. A visszaemlékezés annyira magával ragadja, hogy jelen időre vált. Közelséget színlel, ezáltal az olvasót is bevonva a történetbe. De bármikor visszavonulhat, és gyors tollvonásokkal nagyobb időközt is átívelhet.

Az én-elbeszélő visszatekintése nem feltételez mindenképp nagy időbeli és érzelmi távolságot. Aki valami mozgalmasat vagy kalandosat élt át, képes rögtön nekiülni és megírni az eseményeket, érzéseivel és gondolataival együtt. Ha a történteket inkább saját maga számára jegyzi fel, eljutottunk a napló-regényig („A problémám: Bár már egyáltalán nincsenek fájdalmaim, helyette most valami más kínoz; reménykedni kezdek, ugyanakkor nem merek reménykedni a félelem miatt, hogy bármikor visszatérhet." Lars Gustafsson: „A méhész halála"), ha valaki másnak írja, levél-regényt ír („Milyen boldog vagyok, hogy eljöttem! Legjobb Barátom, mi az emberi szív! Téged elhagyni, akit annyira szeretek, akitől elválaszthatatlan vagyok, és boldognak lenni! Tudom, megbocsátod nekem." Goethe: „Werther"). Az olvasónak mindkét forma esetében osztoznia kell az érintett hős és a szenvedő hősnő legintimebb rezdüléseiben („Egészen magamon kívül vagyok, legkedvesebb Barátném, családunk legutóbbi eseményei miatt, noha tudom, milyen kínos lehet számodra, hogy Rólatok fecsegnek." Samuel Richardson: „Clarissa Harlowe").

Az emlékező én-elbeszélés skálája tehát a minimálistól a nagy időbeli és lelki távolságig, az akciótól a leírásig, a cselekvő átéléstől az újraátélő beszámolásig terjed. Sőt valamivel még tovább is megy. A távolság teljesen kiiktatható. Erre megint csak a lehetőségek egész sora adódik.

A tradicionális formában az „Én" meséli el élményeit, gondolatait és érzelmeit, mintha az eseményeket megélő és elbeszélő Én egyáltalán nem is különülne el egymástól. Az elbeszélő, az eseményeket átélő szereplő és az őt élményeiben elkísérő olvasó egy és ugyanaz. Ugyanúgy, mint a harmadik személyű elbeszélések esetében, az elbeszélő epikus múlt időt használ, a jelenidejűség csak színlelt:

„Egymással szemben voltunk, kezeink átkulcsolva térdünkön, amelyek összeértek. Tűz futott át ereinken. Perceken át így maradtunk, mint egy ősi rítusban, a csendet csak a motorok zümmögése törte meg.
»Holnap felhívlak«, mondta a lány, és hirtelen mozdulattal egy utolsó ölelésre hajolt. Aztán a fülembe súgta: »A világ legkülönösebb embereibe szeretek bele. «" (Henry Miller: „Szexus", a következő két idézet is innen származik.)

Ha az olvasó az elbeszélés még mindig érzékelhető távolságát még inkább le szeretné bontani, jelen időre kell váltania.

„Felmegyek a lépcsőn és belépek az arénába, a megvásárolható szexavatottak nagy báltermébe, amelyet most meleg budoárfény áraszt el. A fantomok édeskés rágógumi-gőzben forognak, térdek enyhén hajlítva, fenék megfeszítve, a bokák púderes zafírfényben úsznak."

A magatartás, az észlelés és az ábrázolás most a jelenidejűségben találkozik, de még mindig megkülönböztethető az elbeszélő és az átélő Én, és az ábrázolás szintaktikailag rendezett gesztus marad, amely bizonyos távolságot feltételez.

Azonban az elbeszélő minél inkább beköltözik az elbeszélt személy, azaz saját maga fejébe, annál inkább elmosódnak és eltűnnek a határok. Nyelvvé változtatja azt, ami normálisan néma marad. Találóan mondjuk, hogy „belső monológ", vagy *stream of consciousness*. A szereplőből csak fantáziáló és reflektáló tudata marad. Az olvasó számára ez azt jelenti, hogy fel kell adnia távolságát, és követnie kell a monológ eruptív[50] staccatóját[51] vagy szétfolyó akkordjait.

„Essen össze holtan, aki a hátad mögül átmászva rajtad megelőz. Süss el egy revolvert, egy másik lő rád. Kiabálj, és felébreszted a holtakat, akiknek figyelemre érdemes módon szintén erős a tüdejük. A közlekedés most keletre és nyugatra megy, a következő pillanatban északra és délre fog menni. Minden vakon és törvényszerűen mozdul, és senki sem jut sehova. Be és ki, fel és le csoszogni és botladozni, egyesek eltakarodnak, mint a legyek, mások betörnek, mint egy szúnyograj. Egyél állva, érmebedobás, automata kiszolgálás, zsírtól maszatos ötcentesek, zsírtól maszatos celofán, zsírtól maszatos étvágy."

50 Könnyen fellobbanó, indulatba jövő (természet)
51 Előadási utasítás a zeneművészetben – szaggatottan

A főszereplő „gondolatban" saját magával beszél, nyelvileg fogalmazza meg észleléseit, hogy mit tesz vagy akar tenni. Közben az elbeszélés szintaktikájának távolságteremtő törvényei és rendező logikája egyre oldottabb: főnévi igeneves szerkezetek, szótöredékek sorjáznak egymás után, észlelés és fantázia, vágy és valóság, jelen és múlt alig különbözik. Minél közvetlenebbül kívánja a szerző a gondolatok folyását mintegy belső nyelvi folyamként leképezni, annál inkább le kell mondania a nyelvi ábrázolás tagolást segítő eszközeiről. Ezt bemutatandó álljon itt egy utolsó példa, a világirodalom leghíresebb monológjainak egyikéből vett kivonat, Molly Bloom hosszú belső monológja James Joyce „Ulysses"-ének végén:

„... igen és hogy csókolt a mór fal tövében és azt gondoltam na szép olyan jó mint senki más és a szememmel kértem, kérdezze meg újra igen és akkor megkérdezett akarom-e igen mondj igent hegyi virágszálam és először a karjait és a nyakát és lehúztam magamhoz hogy érezhette mellemet hogy milyen illata van és a szíve vert mint az őrült és én igent mondtam igen akarom Igen."

Más szolgálatában: a személyes elbeszélő

Napjainkban leggyakrabban a személyes harmadik személyű formában mesélnek. Közben az elbeszélő (és vele együtt a szerző, alteregója) a történet feltűnést kerülő, sőt láthatatlan, szigorúan objektív közvetítője marad. Alárendeli magát a szereplőknek, és meghívja az olvasót, hogy vegyen részt sorsukban. Ennek több variációja is ismert, annak megfelelően, milyen pózt vesz fel az elbeszélő. Kedvelt az a forma, amely közelít az első személyű elbeszélés főszereplőjéhez: az elbeszélő, ha úgy tetszik, közvetlenül mögötte áll, az eseményeket az ő szemével látja, egy kissé el tud távolodni tőle, de – mint a belső monológnál – képes vele egyesülni is, és visszaadni gondolatait (átélt beszéd). Közben harmadik személyben marad és nem vált át, mint a gondolatok hagyományos visszaadásánál, első személyű formára.

„Az utcán haladt és megpillantotta a fiatalembert. Megszólítsa?" (= átélt beszéd).

A közvetlen gondolatidézet így hangzana: „Jól néz ki", gondolta. „Megszólítsam?"
Ha a teljes részletet átélt beszéd nélkül meséljük el, így hangzik:

„Amint az utcán ment, feltűnt neki egy jó megjelenésű fiatalember. Feltette magában a kérdést, megszólítsa-e."

Ez a belső nézet a beépített távolságtartással megint egy elbeszélői paradoxont mutat: valamely eseményt belülről látunk, ugyanakkor kívülről ábrázolunk. Az olvasó benne van a cselekvő, észlelő és gondolkodó szereplőben, ugyanakkor kívülről néz rá. Nem érzi bent magát, mivel a szubjektivitás még mindig az objektivitás látszatát kelti.

A személyes elbeszélés, amit az amerikai szerzők *hot narrative*-nek neveznek, nem véletlenül kedvelt. Optimális rugalmasságot kölcsönöz az írásnak. A lehetőség, hogy a főszereplőt kívülről ábrázoljuk, vagy belebújjunk, különösen jól rávilágít annak karakterére, érzéseire és motivációira, elevenen jeleníti meg, és az olvasóval való kapcsolat is jól kontrollálható ennél a perspektívánál. A különböző beállítások – a távolságot nélkülöző közelségtől a bizonyos távolságot felvevő pozícióig – változatossá teszik az elbeszélést. Ugyanakkor az azonosulás kényszere alól az „Én" felmenti az olvasót.

A személyes elbeszélés többnyire valamely szereplő perspektívájához kötődik. Mivel azonban egy ilyen szemszög gyakran túl szűknek bizonyul, és körülményes ebből a pozícióból az események nagyobb összefüggéseinek ábrázolása is, a szerző gyakran váltogatja az érintett személyeket. Ezt különböző modellekkel valósíthatjuk meg: két vagy több szereplők között ingázhatunk, vagyis több szereplő útját is nyomon követjük, és azok perspektívájából beszéljük el az eseményeket (így például Alfred Andersch „Sansibar avagy az utolsó alap" című regényében).

Ezáltal a történet két- vagy többperspektívájúvá válik, és az auktoriális elbeszélési módhoz közelít. De itt is leselkednek veszélyek. Az olvasó összekavarodva leteheti a könyvet, mert kis idő után nem tudja, hogy most épp melyik szempontból látja a dolgokat.

Ezért fontos, hogy az elbeszélés struktúrája áttekinthető legyen. Egy jeleneten belül lehetőleg ne váltogassuk a perspektívát, és ne több mint két szereplő között ingázzunk, továbbá minden esetben érzékeltessük időben a perspektívaváltást.

Aki kifejezetten multiperspektivikusan kíván mesélni, választhatja az Én-formát is. Ezáltal az egységes történetet több történetre osztja fel, hogy az olvasónak külön-külön verzióként adja elő anélkül, hogy lekötelezné magát egyik vagy másik, mint egyedül igaz mellett. Az így létrehozott „Rashomon-hatás" (Akira Kurosawa filmje nyomán) rendkívül vonzó, de valamennyi elbeszélői eszköz biztos kezű használatát és tapasztalt olvasót kíván meg.

Ha az objektivitás helyett a szubjektív nézőpontok sokféleségét akarjuk megvalósítani, az ellenkező utat is választhatjuk: mesélhetünk úgy, mint egy kamera, részvétlenül, kívülről, távolságtartóan (egy példa: Dashiell Hammett: „Az üvegkulcs", részben Ernest Hemingway prózája is és a Nouveau Roman). Ez a perspektíva hideg, érzelmek nélküli ábrázolást tesz lehetővé. Minden dolgot pontosan mutat be, a szereplőket cselekvés közben látjuk, dialógusaikat halljuk, de benső életük, érzelmeik, gondolataik kimaradnak. Az elbeszélő nem foglal állást, nem mutat sem rokon-, sem ellenszenvet, és meghívót sem küld a szereplőkkel való azonosulásra. Az olvasót szembesíti a megmagyarázatlan tényekkel, és – minden külső objektivitás ellenére – ezen a módon teszi rejtélyessé a történetet. Néha más bolygóról származó lénynek tűnik, aki mindent lát és hall, mégsem ért.

Ennek az elbeszélési módszernek megvan a maga csábereje, de csak nagy fáradság árán tartható egészen a regény végéig. Tartósan fárasztónak, taszítónak és végül némileg korlátoltnak tűnik. Jobb, ha ezt a módszert részenként alkalmazzuk, akkor például, ha az olvasó ítéletét, részvételét vagy állásfoglalását még el akarjuk odázni. Vagy egy jelenet leírásakor, amelybe csak egy idő után avatkoznak be cselekvően a szereplők. Lehetséges az is, hogy a *camera-eye* nézőpontot használjuk, ha azt kívánjuk, hogy az „eset" minden indiciuma rejtve maradjon. Az olvasó így detektívvé válik, akit majdan esetleg a történetben megjelenő detektív állít félre.

A cselekményközpontú eredmény-regények ma gyakran valamiféle személyes-auktoriális perspektívamixben íródnak. Az elbeszélő nem lép színre, mégis olyan mindentudó, hogy egyetlen jelenetben képes megnevezni több szereplő motivációját is, azaz egyszerre több személybe is belelát. Gyorsan szolgál olyan információkkal is, amelyeket a cselekvő hős adott pillanatban nem tudhat. A gondolatokat gyakran találják egyes szám első személybe és jelen időbe helyezve a „... gondolta" kitétellel, vagyis ugyanúgy, mint a belső monológnál, Én-formában. Ez közvetlenebbül hat, mint az átélt beszéd, és az olvasó számára is könnyebben rendszerezhető.

Az elbeszélésnek ezt a módját az a veszély fenyegeti, hogy nem tűnik konzisztensnek, esetleg egyenesen slamposnak hat. Még ha

sok cselekményorientált olvasó nem érzékeli is a perspektivikus fordulatokat, a tapasztalt olvasó számára gyámoltalanul hatnak, és az elbeszélési folyamat kontrolljának hiányáról tanúskodnak.

A legjobb perspektíva történetem számára

Hogy melyik perspektívát alkalmazza az elbeszélési szándék, a tartalom, a történet, a főszereplők jelleme és képességei, nyelvi jártassága függvényében kell megválasztania. Ajánlásokat e téren csak bizonyos korlátok között tehetünk.

Szívlelje meg néhány tanácsot:

- Ha inkább a történet foglalkoztatja, és egy erős, cselekménydús sztori bizsereg az ujjai alatt, ha a nyelvi megformálás másodlagosnak tűnik, vagy érzi mindig biztosan a stílust, válassza a harmadik személyű formát, és meséljen messzemenően személyesen. Így a figyelmet az események pergésére irányítja, a „fikcionális álomra", miközben az elbeszélő feltűnés nélkül a háttérben marad. Válassza a legegyszerűbb, legvilágosabb, legkevésbé feltűnő technikát, amit a történet megenged.
- Bár az Én-perspektíva korlátozza az elbeszélő látószögét, de nyíltságot és szavahihetőséget tesz lehetővé, egészen a kíméletlen gyónásokig. Az elbeszélő Én közvetlenül és autentikusan hat. De gondoljon arra, hogy az Ént szimpatikusan és érdekesen kell megformálni, és kerüljön minden siránkozást és szentimentalitást, különben csak kis olvasólétszámot fog elérni, azokat, akik ugyanúgy éreznek és gondolkodnak, mint ön.
- A személyes elbeszélési forma az átélt beszéd alkalmazásával kitűnő eszköz, hogy az autentikus közvetlenséget távolságtartó objektivitással párosítsuk. Sok változata van, és az olvasó optimális megszólítását teszi lehetővé. Segítségével erőszakoskodás nélkül teremthet emocionális közelséget az olvasó és a főszereplők között.
- Nagy anyagmennyiségeknél, amelyek áttekintésszerű elbeszélést kívánnak meg, hasznos lehet az auktoriális perspektíva egy korlátozott formája. Az elbeszélőnek és az olvasónak le kell győznie a térbeli és időbeli távolságokat, statiszták hadát kell uralniuk, sok szereplő játszik a történetben és kíván hatásosan beavatkozni a történet menetébe, valamint az információk tömegére van szükség, hogy az olvasó megértse a miliőt és annak hátterét. Ilyen esetben „mindentudó" elbeszélőként kell rendet teremtenie, az elszórt kommentároktól mindazonáltal jobb tartózkodni. A mai olvasó egyáltalán nem becsüli – ahogy nem lehet eleget hangsúlyozni – az elfogult elbeszélőt, aki oktatja őt és előírja számára, mit gondoljon és mit érezzen.
- Ha inkább gyenge sztorija van, nyelvileg azonban felkészült, válassza az „Én" általi ábrázolást.

Az első személyű forma az elbeszélő szereplőt (és ezzel elbeszélésének módját is) távolságtartóan avagy intim közelségbe helyezve előtérbe állítja. Írhat szerepprózát, vagy a perspektívával játszva megmozgathat minden – nyelvi – követ.

A legjobb, ha kipróbálja, melyik forma fekszik önnek, és melyik hozza ki a legjobbat a történetből. Tesztelje egy első és egy harmadik személyű változattal, mit tud kifejezni és mit nem. Meséltesse el a történetet különböző személyekkel a maguk perspektívájából. Idővel észre fogja venni, melyik forma a legjobb (az ön számára).

Kompozíció és cselekményminta

Plotpontok és a narratív horog. A cselekmény dramaturgiájáról

A történetet, amelynek mindig mozgalmasnak és megmozgatónak kell lennie, amint láttuk, cselekvő szereplőinek konfliktusai viszik előre. A bevezetést és a főszereplő bemutatását, és bizonyos körülmények között még egy bevezető szituációt tartalmazó expozíciót rögtön a támadási és fordulópont követi: valamely krízis, ellenállás vagy fenyegető veszély. A főszereplőnek döntést kell hoznia, amely cselekvésre bírja. Közben megköttetik a dramatikus csomó. Mondhatnánk azt is: a „narratív horog" be van vetve, egy probléma, amely majd a bonyodalmakhoz vezet. Olvasóként már tudjuk, hogy miről van szó, mi forog kockán, milyen irányban mozdul el a történet, és sejtjük, hogyan kuszálódhatnak össze a konfliktusok, és milyen megoldások képzelhetőek el.

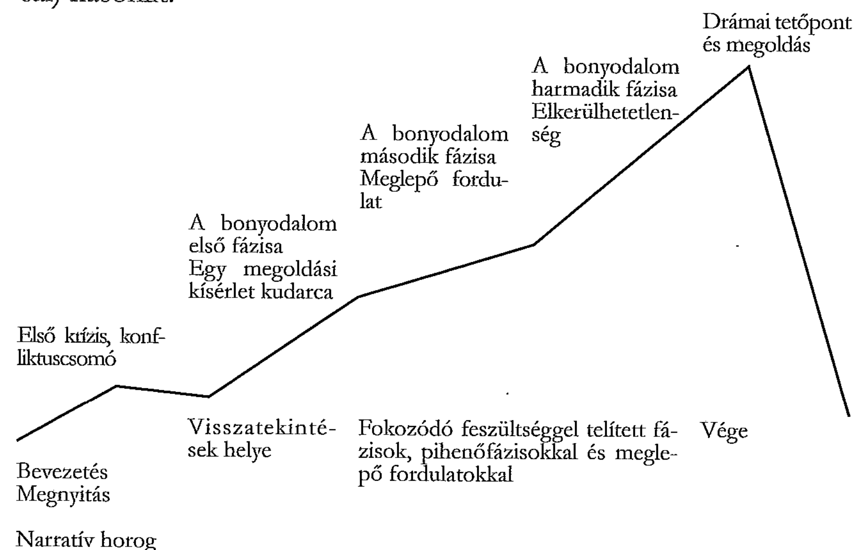
A cselekmény elindítása után a konfliktusok megállíthatatlan, meggyőző fokozása következik, amely váltakozóan gyorsuló és lassuló fázisokra, meglepő fordulatokra és újabb bonyodalmakra tagolódik. A „meggyőző" itt azt jelenti: a karakterek magatartását és a cselekmény elemeinek következményeit okozatiság köti össze és teszi világossá az olvasó számára. Még ha nem is ért mindent, és nem is érthet, mint például a detektívregényekben, mert még döntő információk hiányoznak, de magáévá kell tennie a meggyőződést, hogy a történet törvényei elvileg áttekinthetőek és rendezettek. Ennek a meggyőződésének az elkerülhetetlenség érzésévé kell erősödnie, amely specifikus eszközökkel érhető el: célzásokkal, előzetes leleplezésekkel, keresztbizonyításokkal, mindenféle tükrözésekkel. A végső konfliktusnak, azaz a történet tetőpontjának hosszú árnyékot kell vetnie maga elé. Még egyszer hangsúlyozom, az „elkerülhetetlenség" érzése nem azt jelenti, hogy a cselekménynek és a befejezésnek már az első bekezdéstől vagy a második fejezettől előre láthatónak kellene lennie. Ez hiba lenne, amelyet csaknem minden olvasó

rossz néven venne a szerzőtől, mert megfosztva éreznék magukat a rejtvényfejtés, a felfedezés és a meglepetés szórakozásától. A művészet abban áll, hogy a történetet úgy alakítsuk lépésről lépésre, a jellemeket úgy rajzoljuk meg, hogy mindig álljon fenn a meglepetés lehetősége, és összességében elegendő titok maradjon anélkül, hogy elveszne a hihetőség érzése. Utólag az olvasónak így kell éreznie: igen, éppen így kellett történnie, miért is nem jöttem rá hamarabb? Ez természetesen különösen igaz a leleplező történetekre.

A tetőpont előtt a konfliktus megoldhatatlannak tűnik, a helyzet kilátástalannak, a döntés kínzónak. William Styron Sophie-ja például választás előtt áll: fel tud-e, fel szabad-e áldoznia egy anyának egy gyermeket, hogy megmentse a másikat? Vagy: a felek harcra készen állnak egymással szemben, az óra déli tizenkettőt mutat, a döntést életről és halálról meg kell hozni, amelynek kimenetele bizonytalan.

A tetőpont az összeütközést és a döntést mutatja be, amely valamely megoldáshoz vezet, amelynek, ha nem is elkerülhetetlennek, de elfogadhatónak és logikusnak kell tetszenie. A történet befejezése következik, lehetőleg gyorsan, de nem hirtelen, elkalandozások nélkül, és lehetőleg nem elvarratlanul.

A dramatikus történet architektúrája egy eltolt piramishoz, illetve egy egyenlő szárú háromszöghöz hasonlít. Mivel azonban a történet dinamikus, inkább annak menetéről kellene beszélnünk, amely egy maximumos görbéhez (lassú emelkedéssel és meredek zuhanással) hasonlít.



Ha a történetet szegmensekre osztjuk, három fázist különíthetünk el (= a háromfelvonásos dráma szerkezete):

A bevezetést illetve megnyitást vagy expozíciót a támadási pontig illetve a drámai csomóig (a forgatókönyvírók többnyire első plotpontról beszélnek).

A középső rész a konfliktusok fokozásával egészen a tetőpontig (a második plotpontig) és a megoldásig. A középső rész logikusan a messze legterjedelmesebb, és önmagában is részekre tagolható, többnyire három részre (így jutunk el az ötfelvonásos drámáig): az első és előzetes megoldási kísérlet megfeneklik, és tovább növeli a konfliktust, egy második új fordulatot ad az eseményeknek, és csak a harmadik vezet el a végső döntéshez, amelyet egy nagyjelenetben lehet megírni.

A történet vége, a krízis lezárása. A megoldásnak, még tragikus kimenetel esetén is, kiengesztelődést kell hoznia. A hullámok elsimulnak a vihar után, a világ újra helyreáll, és az olvasó azzal a boldog vagy szomorú sóhajjal zárja be a könyvet, hogy „Másként nem lehetett volna". Nem minden utolsó fejezetnek kell ily módon kerekre zárnia a történetet. Befejezhetjük a könyvet egy kitekintéssel is, egy meglepetéssel, sőt akár egy kérdéssel is. Amennyiben a kérdés nem retorikai, és nem önmagát válaszolja meg, az olvasónak magának kell rá választ találnia.

Csábítás, ígéret, szerződés. A kezdet

Az elbeszélés kezdete olyannyira fontos, hogy külön is ki kell térnünk rá. Ez vezet be az epikus világba, ezzel ütjük fel, ha úgy tetszik, a teremtés új fejezetét. Még a szerény szerzőknek is tisztában kell lenniük vele, hogy ez egy nagy, de legalábbis világos cselekedetet kíván. A kezdetnek kíváncsivá kell tennie az olvasót, és be kell vonnia a történetbe, meg kell ragadnia és meg kell tartania. Mondhatnánk úgy is: fel kell ébresztenie az olvasó imaginatív hajlandóságát. Ennek a feladatunknak végső soron minden mást alá kell rendelnünk, mert ha az első soroknál az olvasó nem akad horogra, oda a halászzsákmány.

Csábítás tehát és ígéret. Dieter Wellershoff azt mondja: „Minden eredeti kezdet egy ígéret, akkor is, ha egyelőre ködös ígéret." Az ígéretet pedig el kell fogadni, akár szerződésnek is nevezhetjük, amelyet a regény találkozásuk első perceiben köt az olvasóval.

Nézzük meg e szerződés egyes paragrafusait:

- A történet kezdete többnyire bevezeti és alapvonásaiban jellemzi a főszereplőt. Érdeklődést és szimpátiát kelt irányában, bizonyos körülmények között veszélyhelyzetben is ábrázolhatja, ezzel *in medias res* bevezetve a történetet.
- Az első oldalakon tárjuk az olvasó elé a dramaturgiai játékszabályokat, ahogyan azt az előző fejezetben már megtudtuk („narratív horog").
- Az elbeszélési perspektíva és az elbeszélési mód, az elbeszélés nyelvi hangzása és stílusa felismerhetővé válik.
- Az olvasónak meg kell sejtenie a történet típusát. Az olyan műfajoknál, mint a science-fiction vagy a fantasy, vagy más, világnézetünk realizmusától távol eső területeken érvényesül az a szabály, hogy a fikcionális világ törvényeit világossá kell tenni, ahogyan Franz Kafka „Átváltozásának" első mondatában történik: „Amikor Gregor Samsa egy nap nyugtalan álmából felébredt, szörnyű féreggé változva találta magát ágyában."
- Az expozíció világossá teszi a történet hátterét, történelmi keretét, a miliőt, amelyben a főszereplők mozognak, és individuális előtörténetüket. Először ezekből a tényezőkből alakulnak ki a konfliktusok, és ezek ismerete nélkül a személyek cselekvése érthetetlen és motiváció nélküli marad. Mivel többnyire nagy mennyiségű információról van szó ebben a részben, alaposan meg kell fontolnunk, hogy ezek bemutatásával kívánjuk-e elkezdeni történetünket. Az olvasó türelmét erősen próbára tehetjük ezzel. A gyorsan a tárgyra térő, hamar az első narratív horogig jutó kezdetek mindenképpen jobbak. A szükséges információkat beszúrhatjuk például a jelenetekbe (mint Len Deighton regényében vagy Stephen King „Tortúrá"-jában), vagy egy hosszabb visszapillantásban (mint a „Halál Velencében"-ben) pótolhatjuk ezeket. Jó megoldás az is, ha a cselekményben és a párbeszédekben adagoljuk az információkat anélkül, hogy megszakítanánk a történet folyását.
- A miliő tisztázza a cselekmény helyét és atmoszféráját. Két lehetőség közül választhatunk: vagy a normát mutatjuk be, amelytől aztán eltérünk, egyfajta szent világot, amelyet fenyegető veszély árnyékol be; vagy rögtön a veszéllyel kezdjük, a fennálló, de még rejtett problémák, konfliktusok, döntések vagy konfrontációk leleplezésével. Utalhatunk valami fontos dolog-

ra is, amire a főszereplő (és vele együtt az olvasó) vár. Gondoljunk csak a „Parfüm", vagy Marquez „Száz év magány"-ának elejére: „Sok évvel később a kivégzőosztag előtt álló Aureliano Buendía ezredes emlékeibe idézte azt a távoli délutánt, amikor apja magával vitte, hogy megismerje a jeget."

✍ Sokan gyakran azonnal kijelölik (a főszereplővel) a témát. „A parfüm. Egy gyilkos története" már a címében hordozza a témát és az altémát, aztán még egyszer az első bekezdésben. Ha egy regény egy olyan mondattal kezdődik, mint „Nem én vagyok Stiller!", tudjuk, hogy az identitás tagadásáról van szó. Lev Tolsztoj az „Anna Kareniná"-ban az epika világát egy megállapítással nyitja meg: „Minden boldog család hasonlít egymásra, és minden szerencsétlen család a maga saját módján szerencsétlen." Hasonló technikát alkalmaz Jane Austen a „Büszkeség és balítélet"-ben: „Közismert igazság, hogy egy tekintélyes vagyonnal rendelkező agglegénynek boldogságához már csak egy feleségre van szüksége." Knut Hamsun „Éhség" című önéletrajzi regényét így kezdi: „Abban az időben történt, amikor Kristianiában bolyongtam, és éheztem, ebben a különös városban, amelyet senki sem hagy el anélkül, hogy meg ne bélyegezné." Egyes regényekben a téma közvetve, a táj vagy a főszereplő leírásában jelenik meg, másokban egy időre még rejtve marad.

✍ „A belépés egy regénybe olyan, mint felkerekedni egy hegyi túrára, hozzá kell szoknunk a légzés üteméhez, egyfajta járásmódhoz, különben kifogyunk a szuflából és lemaradunk", írja Umberto Eco a „Nachschrift zum »Namen der Rose«"-ban. Az olvasó a kezdetekkor nemcsak az elbeszélőt ismeri meg (vagy felismeri, hogy az rejtve marad), hanem elbeszélésének tempóját és ritmusát is. Ez is egy fontos ígéret, amelyet feltétlenül be kell tartanunk. Nézze meg „A varázshegy" elejét, a „Vergilius halálá"-ét Hermann Brochtól, az „Elfújta a szél"-ét Margaret Mitchelltől, vagy az „Owen Meany"-ét John Irwingtől, mind terjedelmes regények, amelyek kényelmesen, hosszú lélegzetűen, részletesen, és minden sietség nélkül kezdődnek, és állítsa szembe őket más regényekkel vagy elbeszélésekkel: Joseph von Eichendorff „Mihasználó"-ja például (közepesen gyors), Thomas Mann már idézett „Törvény"-e (gyors), „Homo Faber" (kitérők nélküli).

Természetesen nem kell minden bevezetésben ezeknek a szerződési passzusoknak valamennyi tartalmát kipipálni. Egyes szerzőknek mégis minden további nélkül sikerül, így például Patrick Süskindnek „A parfüm"-ben, vagy Max Frischnek a „Stiller"-ben anélkül, hogy túlterheltnek hatnának az első oldalak. Más szerzők látszólag elidőznek a miliő bemutatásánál, közben azonban fontos kódolt információkat osztanak meg az olvasóval az eljövendőkről, így Stendhal a „Vörös és feketé"-ben. Megint mások a történet indítékáról beszélnek, megrajzolják a főszereplőt, vagy azonnal egy jelentbe csapnak, míg a fontos információkat később közlik.

Mindenesetre döntő jelentőségű, hogy ne tartsuk fel hosszasan az olvasót, és legalább a játék központi pontjait – ha csak kódolva is – közöljük vele. Az olvasó ugyanis tudni szeretné, mibe bocsátkozik bele, hogy eldönthesse, akar-e tovább olvasni vagy sem.

Természetesen módunkban áll élni a meglepetések és váratlan fordulatok eszközével is (ahogyan már hangsúlyoztam: kerülendő minden mechanikusság és egyértelmű előreláthatóság), és némi elkalandozás is belefér. A hosszabb epikus művek további plotokra bonthatók, így további, a kezdetnél még fel sem merülő témák is feljöhetnek. Általánosságban azonban az ígérteket be kell tartani. Akit lépre csal egy krimi eleje, majd hirtelen ráébred, hogy a könyv az önkeresésről szól, becsapottnak érzi magát, és könnyen felhagy az olvasással.

A regények és elbeszélések elkezdésének lehetőségeit az említett modellek nem merítik ki. A fikcionális világba való részletes bevezetés és az akcióval telített vulkánkitörés között további, részben történelmivé vált lehetőségek kínálkoznak: a múzsák felhívása (Homérosz), a kerettörténet („Dekameron", „A Sötétség szíve"), az elbeszélő bemutatása az elbeszélés szándékának rögzítésével („A varázshegy"), hitelesítések, amelyek az elbeszélendőket autentikusként, „valóban megtörténtként" próbálják feltüntetni (a szerző állítólag régi kéziratot vagy hátrahagyott papírokat talál, amelyeket aztán kiad; lásd: „A rózsa neve", „A méhész halála"), az olvasóhoz intézett beszéd (Rabelais „Gargantua és Pantagruel", az utóbbi évekből vett példa: Akif Pirinçci „Felidae" című macskakrimije), de a bevezetés nélküli belevágás is egy párbeszédbe („Buddenbrook"). Játszhatunk is a tipikus regénynyitányokkal (Salman Rushdie „Az éjfél gyermekei") – ami egyébként nem egy (poszt)modern jelenség, amint arra E. T. A. Hoffmann később idézett „Homokember"-e, vagy Choderlos de Laclos „Veszélyes viszonyok" című regénye is rámutat. A francia szerző az akkoriban szokásos formát, miszerint regényét dokumentumként jelenteti meg, visszájára fordítja: a hihetet-

lenül autentikusnak ható levelek, gyanítja az azokat kiadó szerző, valószínűleg csak regénytalálmányok.

Néhány további példa:

A múzsák felhívása, rögtön a lényegre:

„Haragot, istennő zengd Péleidész Akhileuszét, vészest, mely sokezer kínt szerzett minden akhájnak, mert sok hősnek erős lelkét Hádészra vetette, míg őket magukat zsákmányul a dögmadaraknak és a kutyáknak dobta." (Homérosz: „Iliász")

Mitológiai lélegzetű:

„Kezdetben teremté Isten az eget és földet. A föld pedig kietlen és puszta vala, és setétség vala a mélység színén, és az Isten lelke lebeg vala a vizek felett." (Ótestamentum)

Hozzávetőlegesen párbeszéd közben:

„Franciaországban jobban megértik a dolgot...

Tehát Franciaországban volt? kérdezte az úr, és hirtelen a legudvariasabb diadallal a világtól felém fordult... Csodálatos! mondtam..." (Lawrence Sterne: „Érzékeny utazás")

Szuggesztív első mondat:

„Nevezzetek a kedvemért Ismaelnek. Néhány éve – mindegy, mikor történt – amikor egy nap tarisznyám üres volt és semmi sem tartott a parton, eszembe jutott, hogy egy kicsit a tenger után nézzek, és megnézzem a világ vizesebbik felét." (Herman Melville: „Moby Dick")

Feszesen:

„Santiagóban, a chilei királyság fővárosában, éppen az 1647. évi nagy földrengés pillanatában, amikor is sok ezer ember lelte pusztulását, egy Jeronimo Rugera nevű, fiatal, bűntettel vádolt spanyol férfi állt az egyik pillér mellett a börtönben, ahol fogva tartották, és föl akarta akasztani magát." (Heinrich von Kleist: „A chilei földrengés")

Kertelés nélkül:

„Amint a tizenhat éves Karl Roßmann, akit szegény szülei Amerikába küldtek, mert elcsábított egy szolgálólényt, aki gyereket szült neki, a már lelassult hajóval befutott New York kikötőjébe, megpillantotta a szabadságistennő régóta figyelt szobrát, mintha csak a napfény hirtelen erősen megvilágította volna." (Franz Kafka: „Amerika")

Lidérces álom-szerű elkerülhetetlenség:

„Valaki megrágalmazhatta Joseph K.-t, mert noha semmi rosszat nem tett, egy reggel letartóztatták." (Franz Kafka: „A per")

Szuggesztív hangulat:

„Elfogyott a szén; üres a vödör; hever a lapát; hideget lélegzik a kályha; a szobát fagy lehelte be; az ablak előtt dérbe meredt fák; az ég ezüst pajzs a segélyéért folyamodóval szembeszegezve. Szén kell, mindenáron; nem fagyhatok meg..." (Franz Kafka: „A vödör lovasa")

Szatíra (a „hős" már az első mondat után leszerepel):

„Diederich Heßling puhány gyermek volt, aki legszívesebben aludt, mindentől félt és sokat szenvedett a fülével." (Heinrich Mann: „Az alattvaló")

Kulcsmondat:

„Nem én vagyok Stiller! – mióta csak beszállítottak ebbe a börtönbe, amelyet majd még leírok, napról napra ezt hajtogatom, erre esküdözöm, és whiskyt követelek, egyébként minden nyilatkozatot megtagadok." (Max Frisch: „Stiller")

Önéletrajzi érintettség szentimentalizmus nélkül:

„Sokszor megpróbáltam megvitatni anyám alakját és apám alakját, a lázadás és leverése közé tájolva magam. Sohasem tudtam életem e két portálalakjának lényét megfogalmazni és megérteni. Csaknem egyidejű haláluk döbbentett rá, mennyire elidegenedtem tőlük." (Peter Weiss: „Búcsú a szülőktől")

Lírai, távolság nélküli, szuggesztív:

„A rossz nyom, amelyen elszalad tőlünk az idő.

Ti elődök, vér és cipő. Pillantások szemek nélkül, szavak száj nélkül. Alakok, testetlenül. Az égből leszállva, távoli sírokban elválasztva, halottaitokból feltámadva, még mindig megbocsátva bűnöseinknek, szomorú angyaltürelem.

És mi, még mindig mohón kapva a szavak hamuíze után.

Még mindig nem, ami ránk tartozik, némaság."
(Christa Wolf: „Kein Ort. Nirgends")

E. T. A. Hoffmann „A homokember" című elbeszélését három levél „idézésével" kezdi, majd rávilágít, hogyan jutott erre az állítólagos szükségmegoldásra.

„Így szinte ellenállhatatlan késztetést éreztem, hogy Nathanael végzetes életéről beszéljek neked. A csodálatosság és különösség egész lelkemet eltöltötte, de éppen ezért, és mert téged, ó én olvasóm! éppoly fogékonnyá kellett tennem a csodálatos iránt, ami nem csekélység, agyongyötörtem magam, hogy Nathanael történetének kiválóan – eredetien, megkapóan, vágjak neki: »Egyszer volt« – minden elbeszélések legszebb kezdete, de túl józan! – »A kis vidéki városban, S.-ben élt« – valamivel jobb, legalábbis a fokozás szempontjából. – Vagy rögtön in medias res: »Menjen a pokolba« – kiáltotta Nathanael, a diák, vad tekintetében düh és rémület, amikor a barométerkereskedő, Giuseppe Coppola... – Már majdnem tettre váltottam a gondolatot, amikor Nathanael diák vad tekintetében valami bohókásat véltem felfedezni; a történet azonban egyáltalán nem tréfás. Nem jutott eszembe semmilyen beszéd, amely a belső kép színpompáját a legcsekélyebb mértékben is képes lett volna visszatükrözni. Úgy határoztam, hozzá sem kezdek.
Vedd, kegyes olvasó! a három levelet, amelyeket Lothar barátom a legjóságosabban a kép körvonalazása céljából közölt velem, amelyre most elbeszélvén egyre több és több színt felhordani fáradozom."

„Eredetien, megkapóan", mondja E. T. A. Hoffmann, ilyennek kellene lennie a kezdésnek. Állítsa össze saját gyűjteményét meggyőző kezdetekből, és gondoljon mindig William Faulkner tanácsa: „Írd meg az első mondatot úgy, hogy az olvasó feltétlenül el akarja olvasni a második mondatot is. Aztán így tovább."

A cím

A cím a kezdet kezdete: első információhordozó és egyben reklámszöveg; fel kell hívnia az olvasó figyelmét és be kell csalogatnia az olvasás barlangjába. A címnek tehát kíváncsivá kell tennie, és valami érdekeset kell sugallnia. Mivel a hosszú címek körülményesnek hatnak, a terjedelem és az eszközök korlátozottak. A szuggesztív erő

szempontjából kevésbé az információtartalom, mint inkább a nyelvi kivitelezés lényeges. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy figyelni kell a hangzószerkezetre, vagyis az összecsengésekre (alliterációk, hangzóismétlődések), és a hangszínre (mély és magas magánhangzók, lágy mássalhangzók stb.), mindezen túl, nagyon fontos, a ritmikus megformálásra. Ami a cím tartalmát illeti, törekedhetünk lehetőleg mélyrenyúló információra vagy bízhatunk a szokatlan formák csábító erejében.

Ha címet keres, vegyen ihletet azokból, amelyeket író kollégái eddig találtak. Ne határozza el magát túl gyorsan, tűzzön listájára valamennyi szóba jöhető lehetőséget, alkalmasint vegye sorra őket, ízlelgessen új variációkat. Talán épp egy bizarr vagy „lehetetlen" megformálás vezet el a találó ötletig. Gondolja át azt is, hogy a cím keresése gyakran összefügg a téma megformálásának keresésével.

Címadás a főszereplő(k)ről:
„Oidipusz király", „Antigoné", „Don Quijote", „Emma", „Anna Karenina", „Effi Briest", „Lady Chatterley", „Lolita", „Doktor Zsivágó", „Stiller".
Névpárok: „Gargantua és Pantagruel", „Rómeó és Júlia", „Bouvard und Pécuchet".
Családnevek: „Buddenbrook", „A Forsyte-Saga".

A téma kijelölése:
„Átváltozás", „Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága", „Hiúság vására", „Háború és béke", „A pénz", „A per", „Szexus", „A bukás", „Ohne einander"[52].

Célzás a témára:
„Vonzások és választások", „A kövek nyoma", „Gyászmunka".

Kapcsolat a szereplő és a téma között:
„Gulliver utazásai", „Az ifjú Werther szenvedései", „Wilhel Meister tanulóévei", „Vergilius halála", „Homo Faber", „Katharina Blum elveszett tisztessége".

52 A cím magyar fordítása: Egymás nélkül.

A szereplő és a téma összekapcsolódása egy rámutató megjelölésben, funkciójában vagy a foglalkozás megadásával:
„Az apáca", „Az elnöknő", „A játékos", „Csavargók", „Az anya", „Az alattvaló", „A tulajdonságok nélküli ember", „Alvajárók", „Közöny", „A helytartó", „Az orvosdoktor".

A cselekmény fontos aspektusa utalásként a dramatikus és/vagy felkavaró eseményekre:
„Veszélyes viszonyok", „A világítótorony", „Halál Velencében", „A bukás", „A vadászat".

Központi érzések:
„Bűn és bűnhődés", „Éhség", „A nyomor", „Jó reggelt búbánat", „Egy lány szerelme", „Szerelem a Kolera idején".

Központi (szimbolikus) helyek:
„A párizsi Notre-Dame", „A zsidóbükk", „A kastély", „A varázshegy", „Manhattan transfer", „Berlin Alexanderplatz", „A gripsholmi kastély", „A fal", „Ráktérítő", „Kővilág", „A kísértetház", „A hattyús ház".

Központi természeti és tárgyi szimbólumok:
„A skarlát betű", „Hullámok", „A hetedik kereszt", „A bádogdob", „A parfüm".

Állatok, többnyire szimbolikus alkalmazásban:
„Murr kandúr életszemlélete", „A leopárd", „A fekete szamár", „Az egyzsarvú", „A hal", „A patkánynő".

Időadatok:
„November", „Érzelmek iskolája", „Az évek", „A teremtés nyolcadik napja", „Március idusa", „Gyermekkor", „Száz év magány", „Ragtime".

Az írás folyamatának, és vele a regény típusa és feladata:
„Vallomások", „Feljegyzések a holtak házából", „Az eltűnt idő nyomában", „Requiem egy apácáért", „Ki volt Christa T. ?", „Rövid levél és hosszú búcsú".

Rejtélyes formulák (gyakran metaforák):
„A Sötétség szíve", „Augusztusi fény", „A rózsa neve", „Fogó a rozsban", „A sötétség fejedelme".

Irodalmi vagy mitológiai hagyományba ágyazás, célzások:
„Ulysses", „Fiam, Absolon!", „Doktor Faustus", „A szirén", „Kasszandra".

Közmondások, idézetek, tipikus fordulatok, lírai kifejezések (gyakran a Bibliából, vagy mítoszokból):
„Soll und Haben"[53], „A hang és a téboly" (idézet a Macbethből), „Tekints hazafelé, Angyal" (idézet John Milton „Lycidas"-ából), „Akinek a harang szól" (idézet Johne Donne „Meditations"-ából), „Weh dem, der aus der Reihe tanzt", „Nyugaton a helyzet változatlan" (idézet egy katonai jelentésből). Alkalmanként maguk a címek is szállóigévé válnak: „Elfújta a szél".

Még egy megjegyzés a címhez: gyakran – együttesen a borító megjelenésével – a regény ígéretét közvetíti felénk. Az olyan címmel, mint a „Bohóckönnyek" olyan olvasóközönség célozható meg, amely a könnyed szórakozást részesíti előnyben. Johannes Mario Simmel és kiadója számára tökéletesen sikerült a regény mindenkori címének (és grafikájának) megjelenéséből eltéveszthetetlen márkajelzést csinálni, és ezzel piacot teremteniük a maguk számára. Kék és piros, és zöld színek váltakozása, íróasztal, aforizmaszerűen rövid mondatok, többnyire jambusokban, érzelmekkel telt szavak, hangzatos líraiság, apellatív hang – és kész is Simmel új címe: „Az anyag, amelyből a könnyek születnek" – „Im Frühling singt zum letzten Mal die Lerche"[54] – „Die Erde bleibt noch lange jung"[55] – „S a szivárvány útnak ered" – „Bitte laßt die Blumen leben"[56].

Mottó?

Hogy kívánunk-e mottót (általában egy idézetet) helyezni regényünk élére, ízlés kérdése. Egyes szerzők a mottó szövegével tematikus utalásokat tesznek, ugyanakkor magyarázatot nyújtanak, rámutatnak, hogyan olvassuk a regényt (Így Max Frisch „Stiller"-ében). A mottó mindenesetre legyen rövid és pregnáns, kerüljünk minden-

53 Récsi Emil 1856-ban Kalmár és báró címmel magyarra fordította.
54 A cím magyar fordítása: Tavasszal utoljára énekel a pacsirta
55 A cím magyar fordítása: A föld sokáig fiatal marad
56 A cím magyar fordítása: Hagyjátok élni a virágokat

fajta közhelyet, inkább legyünk rejtélyesek és késztessük elgondolkodásra az olvasót. Egy önmagában is tekintélyes könyvnek nincs szüksége kölcsönvett tekintélyre.

A vég

A könyv végével váltja be az elején tett ígéretet. Itt teszi le az olvasó a könyvet, és utolsó benyomása visszhangként megmarad emlékezetében, gyakran döntő jelentőségű a könyvről alkotott ítéletében. Egy rossz befejezés tönkreteheti a regény hatását, még egy jóét is, ezért minden körülmények között kerüljük ezt a lehetőséget. A kezdet után a regény befejezése a második legfontosabb pont.

Általános érvényű szabály, hogy a befejezésnek nem szabad hosszszan elhúzódnia, és „logikusnak" kell lennie, vagyis a főszereplő fejlődése, a történet törvényei (például az epikus igazságosság) és az elemek kompozíciója záruljanak le érzékelhetően.

A főhős szájába adott erkölcsi szentbeszédek és a szentimentális kisiklások szintén kerülendőek, még a híres példák ellenére is. Lev Tolsztoj szeretett regényei végére tolakodó erkölcsi zárszót biggyeszteni, és Goethe regénye, a „Vonzások és választások" egy szentimentális salto mortáléval fejeződik be. Még ennél is sokkal rosszabb Heinrich Böll, aki „Gondviselő ostromzár" című regényében Fritz Tolmot, a lapkiadót, és az ő Käthe-jét röviddel a legutolsó szó előtt a következő dialógusba bocsátja:

„Käthe", mondta, „mondanom kell neked valamit."
„Igen?"
„Tudod, hogy mindig is szerettelek. De még valamit tudnod kell."
„És mi lenne az?"
„Hogy a szocializmusnak el kell jönnie, győznie kell..."

Így kérem semmiképpen se!

Míg a regények kezdete színes sokféleséget mutat, a befejezésekről ugyanez nem mondható el. A mindenkori megformálás individualitása mellett is csak néhány alapmodell sorolható fel.

A történet lineárisan ér véget:

Az utolsó jelenet az addigiak summázata, a döntés lecsengése, egy utolsó vonással végérvényesen lezárja a történetet. Nem kezdődik el új plot, nincsenek elvarratlan szálak, meglepetések. Az olvasó világos, elégedett érzéssel teszi le a könyvet. A következő megoldások képzelhetőek el ebben a körben:

- Az úgynevezett happy end: a gonosz elnyeri méltó büntetését, a hős pedig jutalmát, a bűncselekményre fény derül, a szerelmesek összeházasodnak, a rend helyreállt. És boldogan élnek, míg... Ez a mese-minta a hollywoodi filmek uralkodó forgatókönyvmintája, a „realista" regények azonban már hosszú ideje hazugnak tartják ezt a formát, és „irreálisnak" minősítve elutasítják.
- A katasztrófa, a tragikus vég, amelyben még a szimpatikus hősöknek is pusztulás a sorsa. Hamlet vérben fekszik, Laertész halott, a király leszúrva, a királyné megmérgezve, csak a hallgatás marad. De most színre lép Fortinbras, aki új rendet teremt. Vagy: Rómeó és Júlia halott, de a halálban egyesültek. Vagy: Ivan Iljics meghal, de a halálban új, mélyebb világnézetet talált. Még ha az olvasók szomorúnak is találják az ehhez hasonló végeket, mégis, a dramatikus történetnek logikus lezárását adják, mert a konfliktusban érintett feleknél magasabb rend győzött, vagy nyert megerősítést, vagy mert a szereplők a halálban a lelki integráció magasabb fokát érték el.
- Ez a két lehetőség egy harmadikkal kombinálható, amelyben a legvilágosabban megmutatkozik a lineáris struktúra. Ha a történet egy cél eléréséről szól (nyílszerkezet), lezárulhat a keresés beteljesülésével, azaz a cél elérésével. „Az elveszett idő" keresése „az újra megtalált idővel" zárul, és ezekkel a szavakkal: „... elfoglalni az IDŐben". Az „Ulysses", amely egy sokszorosan összekuszált utat mutat be egy napon keresztül, vagyis egy szimbolikus életutat egy labirintuson keresztül, egy életigenlő „Igen"-nel fejeződik be. Martin Walser „Ohne einander" című regénye utolsó oldalain nyelvileg rátalál témájára, és szavaival „És ez állt ott: egymás nélkül" eléri célját. Ugyanígy Joseph Conrad „A Sötétség szívé"-ben.

A történet körkörös mozgást követően ér véget:

A kezdet egyben a vég is. Sok történet, amelyben valaki felkerekedik, hogy célját idegenben érje el, kalandokat éljen át és próbára tegye magát, visszatéréssel és hazatéréssel érnek véget (mind szó szerinti, mind átvitt értelemben). Itt is adott a „boldog" és a „szomorú" befejezés lehetősége is. Új norma keletkezett, vagy a régi erősödött meg; az utazás sikeres volt vagy hiábavaló. Stiller, aki kivándorolt, hogy másvalakivé váljon, visszatér anélkül, hogy elérte volna célját. A medikus eléri Bagdadot, öregen tér vissza az angol szigetre,

új tudását hozva magával. Jean-Baptiste Grenouille élete végén megjelenik születésének helyén, és eltűnik, egy temetőben, keméttel és ürülékkel körbevéve, misztikus-kannibalikus egyesülésben az emberi testtel, amely szülte őt. Az élet köre bezárult.

Az ábrázolt modellek egy kerekedő, vagy céljához közeledő rendet szimbolizálnak:

Egy mű, amely megválaszolja kérdéseit. Ez a rend, még ha inherens is a művészettel, ellentmond hétköznapi tapasztalatainknak, és könynyen fenyegeti az a veszély, hogy hamis megbékélést feltételez. Különösen a happy end hat könnyen hazug giccsnek.

Több lehetőség is adódik, hogy elkerüljük a túlságosan kerek történtet:

- A nyitott vég: az olvasónak kell megtalálnia a megoldást, amely azonban a történet logikájából levezethető.
- Az ambivalens befejezés, amely se nem boldog, se nem boldogtalan, de semmiképp se legyen ködös.
- A(z ironikus) meglepetés, az extra fordulat, a szokatlan vagy akár megdöbbentő csattanó.

Ezeket a regénybefejezéseket a legnehezebb kivitelezni, és sok olvasó nem is fogadja ezeket nagyon barátságosan, mert színleg ellentétesek a mű logikai szerkezetével és egységességével. Egyes olvasók szabályosan úgy érzik, becsapták őket a világos válasszal, és megtagadják az „együttműködést". Ebből az okból is törekednie kell a szerzőnek, hogy a nyitott, ambivalens vagy ironikus befejezést abszolút belátóan és meggyőzően jelenítse meg. Anton Csehov „A kutyás hölgy" című elbeszélésében például sikeresen valósítja meg a befejezésnek ezt a módját. A szerelmi történet befejezése előtt félbeszakad, az olvasó a neki kedvesebb alakot vonhatja be, és fantáziálhat boldog vagy katasztrofális befejezésről, a szenvedélyek elszabadulásáról vagy valami váratlanról. Mindenben található logika, sőt, a nyitott vég a színlelés: tulajdonképpen nincs alternatíva.

„A varázshegy" végén is marad néhány kérdőjel. A nagy háború kezdete széttöri a halálra ítélt világot, az érettebbé vált Hans Castorpot az egyik legnagyobb ütközetben látjuk eltűnni. Meghal? Életben marad, és ha igen, mi lesz vele? És a Varázshegy világa, kiállja-e a megrázkódtatásokat? Az olvasó titkon tudja a választ, amely törvényszerűen abból az epikus kozmoszból adódik, amelyben jártassá vált.

Az elbeszélés törzse és tetőpontja

A kezdet és a vég között helyezkedik el az elbeszélés tulajdonképpeni törzse, a messze legterjedelmesebb rész, amely a főszereplők fejlődését és az események sorozatát tárja elénk. Közben új szereplőkkel ismerkedünk meg (például segítőkkel és ellenfelekkel), a miliő testet ölt, a színhelyek érzelmekkel terhes tájakká válnak, továbbá a párbeszédekben, átélt beszédekben, és adott esetben elbeszélői kommentárok nyomán kirajzolódik a történet gondolati szerkezete. Közben a szerző szcenikusan is feldolgozza, leírja vagy jelentésszerűen összefoglalja a cselekmény eseményeinek sorozatát, éspedig az arányosság és a ritmikus mozgás követelményeinek megfelelően. Akciókban bővelkedő és nyugodt fázisok váltják egymást, a párbeszédet leírás követi, nyitott kérdések, a folyamatok eltitkolása a késleltetés folytán feszültséget teremtenek, a motívumok szövedéke egységet ad az egésznek. De mindez nem marad statikus, hanem célirányosan egy tetőpont felé halad, amelyet sokféle előrejelzés és célzás készít elő.

A nagyjelenet – Show-down, döntés, megvilágítás – a kezdet és a vég után a történet harmadik legfontosabb pontja, amelyet írás közben folyamatosan szem előtt kell tartanunk. Implicit módon benne foglaltatik az olvasóval kötött szerződésben, vagy már explicit módon is kihirdették. A támadási pont, amely a cselekményt mozgásba lendíti, a létra első foka, amely a tetőponthoz vezet. Az előfutár-jelenetekkel előkészített nagyjelenet mindinkább bűvkörébe vonja az olvasót. Ha ez lezárult, már csak némi utójátéknak marad hely, egy kilégzésnek, hátradőlésnek és búcsúnak.

Az egyenes vonalú, célirányos modell elsősorban a feszes elbeszélésű, a klasszikus tragédiák dramaturgiáját követő történetekre érvényes, és leginkább a hollywoodi filmekben figyelhető meg (természetesen pozitívra kozmetikázott befejezéssel). Az elbeszélő irodalomban a rövid történetek és a novellák állnak a legközelebb hozzá, de a feszültségen és akción alapuló irodalom is (mint a krimik, thrillerek stb.). Minél terjedelmesebb lesz egy regény, minél inkább kibővítik, vagy akár a háttérbe szorítják a konfliktus, bonyodalom, megoldás sémát, annál inkább összekuszálódnak a szerkezeti elemek, annál több plot teszi komplexebbé a cselekményt, mígnem a dramatikus alapmodell már kitűnik világosan a történetből. De alapmodellként többnyire továbbra is megmarad, és még – kis és nagy egységek viszonylatában – akkor is szervező elvként kellene alkalmazni, ha az olvasó szóval tartásáról, lebilincseléséről és szórakoztatásáról van szó.

Hogyan teremtsünk feszültséget?

A dramatikus alapmodell központi célja, hogy az olvasót a feszültség állapotába hozza. A feszültség az érdeklődés mellett a legerősebb kötelék, amellyel a történet az olvasót magához bilincselheti. Ez a hatás tulajdonképpeni hatalma, amely rögzíti az olvasó figyelmét, és amely belső nyugtalansággal jár. Akkor találtatik a legkellemesebbnek, ha egyrészt közepes mértékű aktiváltságot céloz meg, másrészt ritmikusan következik be.

Ez azt jelenti, hogy a túl alacsony szintű aktiváltság unalmat és monotóniát von maga után, a túl nagy pedig túlfeszültséghez és stresszhez vezet. Ennek megfelelően ritmusváltakozást, hullámmozgást céloz a feszültség emelkedése és esése, a mozgalmasság és a nyugalom szakaszai között. Meg kell fontolnunk, hogy ez a ritmikus mozgás az egész drámai történet már megtervezett szerkezeti mintájának felel meg, azaz nem egyenletes ritmusban, hanem a maximumos görbe ívének megfelelően halad.

Az írás egyik döntő technikai fogása a feszültség megfelelő adagolásában, helyes mértékű fokozásában áll, és abban, hogy közben a figyelmet oda irányítsuk, ahova szeretnénk. Csak kevés szerző képes erre „természettől fogva", úgy elsajátították az elbeszélés megfelelő mozgásait, hogy automatikusan tudják, mikor kell gyorsítaniuk illetve lassítaniuk a tempón. Ezért tartom fontosnak, hogy a teljes történet dramaturgiai szerkezetét, a jelenetek sorrendjét és a narratív elemeket már a tervezés fázisában pontosan végiggondolják.

Még egy tanács: indulati háztartásunkat elárasztja az egyre több film, amelyekben egyik cselekménydús tetőpont a másikat követi, amelyek egyre erősebb eszközöket alkalmaznak, hogy részessé tegyenek bennünket a történetben. Így egy hozzászokási folyamat jön létre (amely különösen a gyerekek és fiatalok körében már világosan megfigyelhető), és vele együtt a reakcióminta megváltozása. A televízió képernyője előtti programvadászat egyike ezeknek az (elkerülhetetlen?) következményeknek. Hogy ez a hozzászokási folyamat mennyire fakítja meg az írott szó befogadását, azt még ki kell várnunk. De meggyőződésem, hogy az olvasók a jövőben még az eddigieknél is kevésbé fogják tolerálni, ha az író durván megszegi a feszültség dramaturgiájának törvényeit.

Hogyan teremtsünk tehát feszültséget? Különböző módszerek vannak, amelyek egymásba fonódnak. Ezeket címszavakban sorolom fel:

A figyelem titok felé irányítása

Az információk visszatartása, a *suspense* (= bizonytalanság) létrehozása a klasszikus módszer, amelyet előszeretettel alkalmaznak a krimik, thrillerek és a rokon műfajok. Ezen belül a következő lehetőségek kínálkoznak:

- az ok titka (Miért történik ez? Miért teszi ezt?);
- a tárgy titka (Mit jelent ez a dolog, tárgy?);
- a személy titka (Mi van ezzel a személlyel? Kiről van szó? Milyen szerepet játszik?);
- a cselekmény titka (Mi történt tulajdonképpen?);
- a veszély titka (Milyen veszély fenyeget?);
- az idő titka (Mikor történt vagy fog történni ez vagy az?);
- a cselekmény menetének titka (Mi fog történni a továbbiakban, mikor megy tovább a történet?);
- a hely titka (Hol vagyunk?).

A figyelem cselekmény menetére irányítása

Ezt akciókkal és mozgalmassággal érhetjük el, más szóval sok eseménnyel rövid időn belül. Közben persze valaminek kockán kell forognia (elsősorban önmagukban is érzelmileg telített történéseknek és tárgyaknak).

A figyelem cél felé irányítása

A kérdése így hangzik: fontos az elérendő cél? Fontos, hogy

- mert erős akarat irányul rá;
- mert a felek ezért a célért harcolnak egymással (Ki fog győzni? Versenyhelyzet);
- mert különben veszély vagy katasztrófa fenyeget (Lehetséges még a megmentés? Visszafordítható a katasztrófa? A feszültségnek ez a formája tovább fokozható néhány titokkal: a hős nem látja a veszélyt, az olvasó annál inkább);
- mert a gonosznak meg kell kapnia büntetését (Megkapja büntetését?).

A figyelem érzések felé irányítása

Tárgyak és események egész sora adott, amelyek automatikusan erősen felhívják az érzéseket, ezáltal feszültséget, figyelmet s részvétet teremtenek: állatok, gyerekek, szexualitás valamennyi attribútumukkal, szenvedések és fájdalmak, erőszak és halál, de a szenvedély és az önzetlen önfeláldozás, a megaláztatás és lealacsonyítás is.

A figyelem szenzáció felé irányítása
A rendkívüli, a bizarr, a váratlan és a meglepő minden bizonnyal magára vonja kíváncsiságunkat és figyelmünket.

A figyelem szabályszegésre irányítása
Az eltérés a szokásostól – bűncselekmény, őrület, háború – gyakran köti össze a szenzációt az érzelmek felhívásával. Ráadásul a szabályszegés ábrázolásába könnyen bevonhatóak a feszültségkeltés és a feszültség integrálásának további technikái, ahogy az könnyen felismerhető. Nem véletlenül olyan kedvelt – a gyakran szexszel és szerelemmel összekötött – bűncselekmény, mint csak kevés sötét fantáziavágyaink tárgyai közül (*sex & crime*). A krimik eladási példányszámai, a mindennapos TV-gyilkosságok és nézettségük egyértelműen beszélnek.

Melyik technikát alkalmazzuk?

A feszültség görbéi és az elbeszélés ritmusa
Próbáljon meg a maximumos görbe ritmusának megfelelő feszültségi görbét felépíteni. Lepje meg olvasóit váratlan fordulatokkal. Gyorsítsa a tempót rövid, akciókkal telített jelenetekkel, törekedjen gazdaságos ábrázolásra, diktáljon feszült elbeszélési tempót a nyelv hektikusságával, haladjon így a tetőpont felé, majd végezetül lassítson újra a tempón a leíró elemek, visszapillantások nagyobb arányával, lassabb beszédtempóval stb..

Célok és az idő megformálása
Irányítsa az olvasók figyelmét a célokra. Terelje figyelmét a jövőbeli eseményekre. Tegye érdekeltté benne, hogy mikor és hogyan következnek be ezek. Ez történik, ha szerzőként a vége felől indulunk el, miközben az olvasó a vége felé halad a történetben. Célzások, megelőlegezések, eldugott jelek, elvárások ébresztése, és idő előtti (részbeni) leleplezések szolgálhatják ezt a célt. Ábrázoljon olyan eseményeket, amelyeknek következményekkel kellene járniuk, de hagyja tisztázatlanul, hogy ezek a következmények mikor és milyen módon fognak bekövetkezni.

Titkok létrehozása
A *suspense* biztos kezű mestere mindig tudja, mennyi információt kell elárulnia, és mennyit kell visszatartania. Aki mindent rögtön elárul, unalmat ér el, aki azonban mindent visszatart, érthetetlen zűrzavart teremt. Egy mester azonban úgy árul el valamit, hogy az olvasó észre sem veszi azt, bár észrevehetné; valamit kétértelműen fejez ki; céloz a következőkre, és ügyesen hamis utakat tesz, anélkül azonban, hogy teljesen elhallgatná az igazit. Mindenhol elszór egy-egy kis darabot, amit az olvasó összeszed, az út tiszta és belátható, az olvasó mégis az erdőben áll. Ezenkívül egy mester azt is tudja, hogy mekkora komplexitást tehet fel az olvasóról. A túl nagy komplexitás egyszerre túl sok rejtvényt jelent, az olvasónak kedvét szegi, frusztrálja, és a szerző hiányos szervezési képességeiről tanúskodik.

Az elbeszélés anyagának szervezése
Állítson fel több feszültségi görbét, és fűzze össze őket egymással. Ugyanezt teheti a titkokkal. De vigyázat: ne legyen túl bonyolult! Egy hatásossága miatt kedvelt módszer az úgynevezett *cliff-hanger*: az elbeszélés fonalát akkor szakítják meg, amikor a hőst a sziklán függve lezuhanás fenyegeti, tehát röviddel a tetőpont előtt. Ezzel változatos elbeszélési ritmust érhetünk el és egyidejűleg magasan tarthatjuk a feszültség szintjét. Seherezádé 1001-szer kerülte el ezzel a módszerrel a biztos halált. De ne lőjön túl a célon: túlságosan ismert és gyakran alkalmazott trükkről van szó.

Eltérés a normalitástól és az olvasói elvárások keresztezése
Ha ura a cselekménynek, meséljen az árral szemben: reagáljanak szereplői másképp, mint ahogy várható tőlük, találjon meglepő, de azért helytálló megoldásokat. Törje át újra és újra a kliséket. De semmit se bízzon a véletlenre. Érjen el szokatlan nyelvi megformálással figyelmet követelő hatást, anélkül azonban, hogy közben modoroskodásba csapna át, vagy túl sokat követelne az olvasótól. Az eltérés a normalitástól és az olvasói elvárások keresztezése a norma tökéletes uralásán alapszik, különben könnyen amatőr hibának tűnhet. Amennyiben öncéllá válnak ezek az eszközök, könnyen mesterkéltnek, terméketlennek és unalmasnak tűnhetnek.

Az elbeszélés alapformái: jelenet kontra leírás

Egy eseményt többféleképpen adhatunk vissza: beszámolhatunk róla összefoglalóan és többnyire némi távolságból, leírhatjuk vagy ábrázolhatjuk többé-kevésbé pontosan, de „megmutathatjuk" egy drámai jelenet keretében is. A színpadi ábrázolás az események (látszólag) folyamatos áradatát különálló szegmensekre bontja, miközben átugorja a közöttük maradó részt, mert nem fontos, vagy mert a bizonytalanság és a feszültség növelése céljából szándékosan kendőzi el ezeket a részeket. A színpadi ábrázolás megjelenít, nem pusztán leír vagy „állít". A szerző megtervezi a térbeli és időbeli keretet, amelyen belül mozgatja szereplőit, akik – akárcsak a valóságban – gyakran elegyednek szóba egymással. A tér és a cselekvő szereplők vizualizálása, valamint a párbeszéd szóbeli visszaadása révén az olvasó szemei előtt egyfajta filmjelenet jelenik meg, a valóság illúziója, vagy legalábbis egy eleven fantáziakép, amely az olvasót – ideális esetben – bevonja a történésekbe, és részvételre csábítja. Éppen a színpadi ábrázolás teszi különösen világossá valamennyi elbeszélés csábító paradoxonát: időformája múlt idejű, mégis jelen időt színlel, éspedig egy olyan fantáziavilágban, amelyben egyszerre lehetünk nézők és cselekvők.

Az elbeszélés leíró és elmélkedő formái (beszámoló, leírás, kommentár stb.) mindig bizonyos távolságot tartanak fenn az olvasó és az elbeszélt világ között. Ellentétben az „ugrásszerű" színpadi ábrázolással ezek a formák a történéseket inkább folyamatosan vezetik a nyelv csatornájának medrében. A párbeszédeket nagy ívben kerülik, a beszámolók az események sorozatát foglalják össze, a leírások jó esetben „képeket" alkotnak, az ismertetések kifestik a folyamatokat és tárgyakat, a kommentálok pedig súlyozzák és megítélik a szereplőket és azok magatartását, csakúgy, mint az eseményeket és gondolatokat. Az olvasó többnyire kívül marad az eseményeken, így kevésbé érintett a történetben. Ritkán sikerül ezekkel a módszerekkel olyan emocionális bűverőt elérni, amely képes helyettesíteni egy kövér jelenetet.

De a színpadi ábrázolásnak vannak hátrányai is: különösen a párbeszédek szó szerinti visszaadása miatt sok írásra, illetve olvasásra szánt időt követel.

Az elbeszélés két alapformája gyakran keveredik össze egymást kiegészítve. A jelenetekbe leíró részeket illesztenek be, a beszámolókba a szöveg lazításaként szó szerinti beszédrészleteket kevernek. A párbeszéd tartalmazhat beszámolókat és leírásokat, egy esemény

bemutatása pedig minden további nélkül színpadi ábrázolásba csaphat át.

Hosszabb epikai szövegek írásakor a helyes arány eltalálása a cél. Mindenekelőtt a cselekményben gazdag prózának kellene erősen a jelenetekben történő ábrázolás irányába elmozdulnia. Próbáljon meg annyi információt a jelenetekbe sűríteni, amennyit csak lehet. Amit még ezenkívül tudatnia kell ahhoz, hogy a történet érthető, kerek és színes legyen, azt mesélje el nem színpadi formában: természeti és személyleírásokban, az előtörténetet megvilágító visszapillantásokban, és összefoglaló beszámolókban. Egy 70:30-as vagy a 80:20-as arány a leginkább hatékony. Az olyan próza, amelyben az elbeszélő világosan bemutatkozik, vagy amely ki kívánja emelni a történésektől való távolságát, más arányt kíván meg. De minden olyan mű számára, amely lehetőleg sok olvasót kíván meghódítani és lebilincselni, a narratív jelenet marad a legmegfelelőbb út.

Hogyan formáljam meg a jelenetet?

A jelenet megformálásához a következő nyomvonalak szolgálhatnak segítségül:

- A jelenet előrehaladtával világossá kell válnia, ki, hol és miért cselekszik (és reagál a cselekvésre). Ebből adódnak a jelenet fő alkotórészei: cselekvő személyek, párbeszédek, helyszín és hangulat.
- Alapvető funkciója abban áll, hogy előre lendítse a cselekményt és jellemezze a szereplőket.
- Tartalmát következésképpen valamely fontos eseménynek kell képeznie, amely érzelmi töltéssel bír, egy konfliktust visz előre, egy drámai akciót valósít meg. De ugyanígy valamilyen felvilágosítással vagy meglepetéssel is szolgálhat a szereplők (és az olvasó) számára.
- Mindenekelőtt az olyan cselekményrészeket formálja jelenetté, amelyekben az események köteléke tetőponttá sűrűsödik. Adjon az olvasó számára annyi vizuális utasítást, hogy a jelenet képpé álljon össze benne.
- Ügyeljen arra, hogy csak a valóban dramatikus (vagy lírikus) momentumokat és az emocionálisan elragadó részeket építse

fel színpadi jelenetek formájában. Vegye alapul nyugodtan a gazdaságosan dolgozó filmeket. A filmek rendszerint lemondanak a mellékes dolgok kiaknázásáról.
✍ A különösen fontos jelenetek szerkezetükben a mikrokozmosz a makrokozmoszban képet mutatják: lebilincselő megnyitás, kibontakozás és bonyodalom, konfliktusok és komplikációk, amelyek egy tetőpont felé futnak.
A jelenetre ugyanúgy érvényes, mint a teljes regényre, hogy nem lehet statikus, hanem fejlődést kell ábrázolnia. A kezdettől = K a célig = C való mozgás eredményeképpen C ellentétben áll K-val, a szereplők viszonyai például ellenkezőjükbe fordulnak (az ellenségek barátokká válnak, a kezdetben síró lány a végén a szomorú papát vigasztalja, az éppen csak felfegyverzett fiú kiemeli a nyeregből a magas lovon ülő lovagot).
✍ Az ábrázolás ökonómiája megköveteli, hogy különösen az *action*-jelenetekbe a lehető legkésőbb bocsátkozzunk bele; a lényegtelen rávezetések és bevezetések pedig elmaradhatnak. Ezen a ponton is jól tájékozódhatunk a filmekből.
✍ Amennyiben a jelenet nem közvetlenül a tetőpontot követő snittel ér véget, egy rövid utófeszültséggel át is vezethet a következő jelenetbe, vagy utalhat a következő eseményekre. A jelenetnek nem kell minden érintett kérdést megvilágítania, hagyjunk csak kérdéseket hátra, amelyek kíváncsivá tesznek a továbbiakra.

Párbeszéd

A párbeszéd nélkülözhetetlen az elbeszélések és regények szcenikus megformálásában. Mint az illúziókeltés központi eszköze növeli a próza olvashatóságát és elevenségét. A verbális összeütközésekben ez a cselekvés hordozója, fellazítja a nem verbális cselekményt, és nem utolsósorban jellemzi a mindenkori beszélőt a beszéd tartalma és formája által. Hasznos továbbá az információk transzportjára, még ha ezen a ponton fenn is áll a veszély, hogy a beszélő az olvasóhoz, nem pedig mindenkori beszélgetőpartneréhez beszél. A beszélgetési szituáció természetességét tehát feltétlenül meg kell őrizni.

A „természetesség" mindenesetre nem azt jelenti, hogy minden nyelvbotlást, minden nyelvtani helytelenséget vissza kell adnunk. Fontos mindig szem előtt tartanunk, hogy a párbeszéd amilyen élet-

hűnek tűnik, annyira kitalált, és ugyanúgy meg kell formálnunk, mint bármely más narratív formát. Természetességét mesterségesen állítjuk elő, ami azt jelenti, hogy nem leképezése vagy lemásolása valaminek, hanem a konkrét hatást célzó elem.

Mivel a párbeszéd úgy néz ki, mintha könnyű lenne megírni (csak „idéznünk" kell a szó szerinti beszédet), épp a populáris irodalom szerzőit csábítja arra, hogy az elbeszélés központi alkotórészeként alkalmazzák. De mint ismeretes, épp a könnyednek hatót a legnehezebb megírni.

Fontolja meg:
✍ A párbeszéd legyen jellemző és informatív, feszes és tömör. Kerüljön tehát mindent, ami felesleges terhet ró rá, kerülje a hosszú monológokat és a tanítóbácsis ujjfelemelést.
✍ A túl kevés párbeszéd távolságtartó, száraz és élettelen látszatot kelt. A túl sok párbeszéd miatt viszont a regény felfújtnak tűnhet, főleg, ha a párbeszéd üres formulákat vagy szociális vállveregetéseket tartalmaz („Jó reggel, Kedvesem!" – „Szia Kincsem!" – „Jól aludtál?" – „Mint mindig."). Minden szöveg közvetítsen szükséges információkat és/vagy vigye előre a cselekményt.
✍ Aki teljes háttértudását párbeszédek útján kívánja megosztani az olvasóval, ahogy Simmelnél gyakran megfigyelhető, nehézkessé teszi azokat. Hirtelen nem a szereplők beszélnek egymással, hanem az elbeszélő illetve a szerző közli szereplői szájába adva az olvasóval mindazt, amit fontosnak tart, vagy ami által ismereteit fitogtatja. („Láttuk az »Amadeus«-t, a híres filmet. *Nyolc oszkárt kapott. Rendezte Milos Forman. Peter Schaffer regénye alapján. Tudja melyiket: Mozart, amilyen valójában volt.*") Az elbeszélés szempontjából irreleváns közlések, mint a dőlt betűs részek, csak megakasztják az olvasás menetét. Olvasóként könnyen kiesünk ilyenkor a színpadi illúzióból, és a fikcionális álomból való felébredés aligha növeli olvasási kedvünket.
✍ Még a funkció nélküli tényekkel való gazdagításnál is rosszabb, ha a szöveget közhelyekkel és a mennyezetig érő trivialitásokkal szaporítjuk. A párbeszéd könnyen nehézkessé válik. Ha ehhez még természetellenes beszédstílus is kapcsolódik, és többnyire ez a helyzet ilyenkor, a mondatok peckesen, ugyanakkor botladozva jönnek-mennek a papíron, és egyszerre tűn-

nek arrogánsnak és nevetségesnek. A párbeszéd ereje, természetessége és elevensége visszájára fordul: papírlocsogássá válik.
- A párbeszédnek izgalmasnak kell lennie; a beszélők közötti kapcsolatnak a beszélgetés folyamatában változnia kell (konfliktus – mozgás).
- A verbális ütközetek tetőpontjainál részesítse előnyben a szúrás és vágás, támadás és ellentámadás gyors egymásutánját. (A drámaelméletben van erre egy fogalom is: sztichomitiáról beszélünk, ha a beszéd és válaszbeszéd egy szakaszra korlátozódik.)
- Ha csak lehet, párosítson minden karakterrel egy bizonyos kifejezéskészséget. Semmiképpen se beszéltessen minden szereplőt úgy, ahogy saját maga beszél.
- A megszakításokra, szünetekre közvetlen adatokkal („szünetet tartott" – „szavába vágott"), vagy a mimika és gesztikuláció leírásával rá kell mutatni.
- A párbeszédekhez hozzátartoznak a nem verbális jelzések és a kommunikáció szempontjából fontos aspektusok is. A mimika, a gesztusok és a testtartás aláhúzzák, viszonylagossá vagy ironikussá teszik a mondottakat, vagy ellentmondanak annak.
- A jelenetek párbeszédeinek, a beszámolókba és leírásokba illesztett dialógusoknak a megfogalmazása során legyen fogékony a ritmus és hangsúly iránt. A párbeszédek ne lépjenek ki medrükből, de ne is hulljanak szét.

Külön problémát jelent a nyilatkozatokra használt igák alkalmazása: mond, kérdez, ismétel, hebeg stb.. Az amerikai *creativ-writing* szerzők nincsenek közös véleményen azt illetően, hogy jobb mindig a „mondta" igét használni (mert így egy mondatjel kifejező erejével bírna, és nem szúrna szemet olvasás közben), vagy jobb variálni az alkalmas igéket („gondolta", „nyilatkozta" stb.). Ha az irodalmat hívjuk segítségül, azt látjuk, hogy vannak nagy szerzők, akik lehetőleg differenciált, válogatott igéket használnak, és vannak, akik ha lehet, elhagyják a közlést jelző igét, vagy majdnem mindig a formális „mondta" igét alkalmazzák.

- Ha világos, ki beszél, hagyja el egyszerűen a „mondta", stb. igéket, kivéve, ha olyan kiegészítő információt kell kifejeznünk a segítségével, amely magában a mondatban nem foglaltatik benne „mondta ironikusan mosolyogva").
- Ha az ige nem információként szolgál, variáljon legalább egy kifejezést. Vigyázat azonban a túlságosan keresett kifejezésekkel.
- Kerülje az egyszerű ismétlés, vagy önkommentár minden formáját („»Hahaha« – nevetett", – „..., mondta viccesen". Hogy a közlés vicces-e, majd az olvasó eldönti.)
- Vigyázat a mesterkélt kifejezésekkel és jelentésátvitelekkel („... kotkodácsolta" – „»Milyen érdekes«, ásította hosszan elnyújtva").

Nem szcenikus formák

„Ábrázolni akarod a gyilkosságot?
Akkor mutasd az udvaron a kutyát,
És mutasd a kutya szemében
A bűntett árnyékát."
(Hugo von Hoffmanstahl: „Az elbeszélés művészete")

A nem szcenikus szövegformák, úgymint beszámoló, leírás, ismertetés, reflexiók, kommentár, ítélet stb. ugyan nem érik el a jelenetek elevenségét és drámai feszültségét, ugyanakkor nem mondhatunk le róluk, sőt a német irodalomban éppenséggel gyakran dominánsnak mondhatóak. Általánosságban szükséges háttér-információkat szállítanak, kontextusokat tisztáznak, vonatkozásokat termelnek, anyagokat és fejlődéseket foglalnak össze; gyakran megvilágítják a perspektívát, az elbeszélő önbemutatását és az események szimbolikus magasságokba emelését szolgálják.

A beszámoló különösen gazdaságos, többnyire tárgyszerű, gyakran száraz. Expozíciókban és visszapillantásokban találkozunk vele, továbbá az egyes jelenetek és fejezetek közötti átvezetésekben. Nagy veszélye a nyelvi monotóniában rejlik. Ezzel szemben a leíró és ismertető formák sokkal változatosabbak, szubjektívebbek és színesebbek. Gyakran először képi hátteret festenek a jelenet mögé, és az a képességük, hogy több jelentéssíkot egyszerre hagyjanak beszélni (hasonlatok, metaforák és képek, célzások, retorikai eszközök és mindenfajta ábrázolási technikák által), az elbeszélésnek gyakran döntő jelentőségű mélységet és asszociációs erőt kölcsönöznek. Le-

hetővé teszik az elbeszélő számára, hogy váltogassa a cselekvő figurákkal és az eseményekkel való (pszichikai) távolságot, és irányítsa az olvasó figyelmét.

Mindenesetre megfontolandó, hogy a hosszú leírások, különösen pedig a kommentárok és ítéletek, elbeszélői beavatkozások és ugrásszerű távolságváltások könnyen kiragadhatják az olvasót a fikcionális álomból. Megfontolandó továbbá, hogy sok színhely ismert az olvasó számára, és a leírások feladata inkább csak a megvilágítás, nem pedig egy kvázi fotografikus kép átvitele. A leírások feltorlaszolását minden esetre kerülnünk kell, mert a túl sok leírás sok olvasót arra csábít, hogy átlapozza az érintett részeket. Ezenkívül itt különösen igaz: az absztrakció minden eleven elbeszélés ellensége.

Célszerűnek tűnik a leírásokat a jelenetekben elhelyezni, vagy egy érzelmileg töltött jelenetrész után rendezni, hogy az olvasó megpihenhessen. Ajánlatos a leírásokat érzelmileg gazdagítani, képszerűen megformálni és epikus mélységbe helyezni (célzások, kétértelműségek, motiváló keresztkapcsolatok révén). Sohase legyen a leírás hosszú és unalmas, vagy monoton. Aki megpróbálja a jelenetet a végén összefoglalni, vagy akár kommentálni, durva hibát követ el: a jelenet lehetőség szerint intenzív hatását teszi tönkre.

A reflexióknak nem feltétlenül kell az elbeszélés alkotóelemét képezniük. A szerző mindenkor a kor ízlésének kitett véleménye nem tartozik a regényre, ha mégoly okosan és csiszoltan fogalmazta is meg. Aiszkhülosz érdekes lehet, a szereplők gondolatai, mint jellemük kifejeződéseként, vagy egy kétpólusú eszmecsere részeként.

Szintén veszélyesek az (auktoriális) elbeszélő ítéletei és értékelései: mivel többnyire elvonják az olvasótól a lehetőséget, hogy maga is hozzájáruljon a történethez, következtetéseket vonjon le, gyámkodónak tűnnek és könnyen moralizálónak hatnak. Kiváltképp a tudálékos prédikátori hangvétel régi kipróbált eszköze az olvasó menekülésre bírásának.

Még aki személyesen beszéli is el a történetet anélkül, hogy közvetlenül kommentálná az eseményeket, szóválasztásával, iróniájával és nyelvi karikírozással kifejezésre hozhatja értékelését. Itt is csak azt mondhatom: Vigyázat! Ha a szerző felfuvalkodottan viselkedik szereplőivel szemben anélkül, hogy esélyt adna számukra a védekezésre (és hogyan is tennék!), sok olvasót arra késztet, hogy a szereplővel szimpatizáljon az elbeszélő ellenében. (A paródiák és szatírák természetesen más szabályok szerint működnek.)

Visszapillantások

A visszapillantások megszakítják az elbeszélés idejének lineáris, „előre" irányuló folyását, hogy közbeiktassák és ilyen módon pótolják a múlt eseményeit és adottságait. A szereplők nagyobb mélységét és a történet hátterének megvilágítását szolgálják. Mint egy a főszereplő háta mögé helyezett tükör gyakran annak gyerekkoráról, fiatalságáról, mély nyomot hagyó élményeiről, bevésődéseiről, társadalmi és lokális miliőjéről adnak számot, megválaszolják a motiváció és a célok kérdéseit, és megmutatják a csírát, amelyből aztán a konfliktus és vele a történet kibontakozik.

Különböző technikák vannak a visszapillantások bevetésére: a szereplők rövid emlékvillanásai, az elbeszélő utalásai, beszúrt bekezdések vagy hosszabb részek, fejezetek formájában. Kedvelt pozíciója a regény megnyitását és a cselekmény mozgásba lendülését követő rész: az elbeszélés visszalendül a múltba, és körvonalazza a hősök előtörténetét. Ennek klasszikus példáját adja a „Halál Velencében" már említett második fejezete. Az említett technikákat – ahogy Stephen King a „Misery"-ben – ötvözhetjük is.

A második hely azért ilyen kedvelt, mert simulékonyan illeszkedik bele a feszültségi görbébe: a regény kezdete után vagy benne alakul ki a döntő konfliktus, amely a főszereplőt cselekvésre kényszeríti és a történetet mozgásba hozza. Még mielőtt elkezdődik a drámai bonyodalom, tarthatunk egy rövid eszméletnyi szünetet, amelyben tisztázzuk a miért és mi végre kérdéseit.

De más helyütt is alkalmazhatjuk a dramaturgiai célú visszapillantásokat közvetlenül a feszültségteremtést szolgálva ezzel. Gondoljunk újra a *cliff-hanger*re: a személy, akiért aggódunk, veszélyes helyzetben van vagy fontos döntés előtt áll; de az elbeszélő nem siet a megoldással, ehelyett megszakítja a történetet, hogy a helyzet hátterére világítson rá. Ezt a mintát felhasználva egy második plot megformálásához használhatjuk: a visszapillantásoknak ekkor nemcsak magyarázó funkciójuk van, hanem különálló történetté fejlődnek, amelyeket hasonló dramaturgiai törvényszerűségek szerint beszélnek el. Ebben az esetben a jelen idejű mellett párhuzamosan fut egy múltbeli cselekmény is (mint Ingmar Bergman „A nap vége" című filmjében).

Minél szisztematikusabban és gyakrabban illesztünk be visszapillantásokat a cselekmény menetébe, annál meghatározóbbá válnak a regény szerkezete szempontjából. Meglehetősen kedveltek (különösen a filmekben alkalmazzák gyakran) azok a visszapillantások, ame-

lyek traumatikus eseményeket villantanak föl. Ennél a típusnál újra és újra, többnyire röviden villantják fel az elfojtott-fojtogató eseményeket, amelyek gonosz szellemekként üldözik a főszereplőt és ilyen módon (gyakran kiszámíthatatlanul) irányítják viselkedését. Gyakori, hogy ugyanez érthetetlen formában történik, azaz csak célzásképpen, így itt kettős titok keletkezik: Mi történt tulajdonképpen? Mi következik ebből az eseményből? A visszapillantások rejtvényeket adnak fel, azaz leleplezéseket céloznak, amelyek egyelőre a jövőre várnak, ugyanakkor sejtetik a történet folyamán felmerülő rejtélyek megoldását. Különösen a pszicho-thriller alkalmazza sikeresen ezt a technikát. (Gondoljon Jonathan Demmes filmjére, „A bárányok hallgatnak"-ra.)

Az analitikus-rerospektív plotokban (Oidipusz királytól a detektívregényekig) a visszapillantás uralkodó szerkezeti mintává válhat. A jelenben zajló események egy olyan történés körül forognak, amely a múltban történt, és amelyre fényt kell deríteni. Miközben a felderítő munka folyik (annak minden velejárójával és bonyodalmával), a felderítendő eseményt egyre tovább kísérhetjük nyomon – a döntő felismerésig és a történet tulajdonképpeni kiváltójáig. A szerkezeti minták különbözőek: a klasszikus detektívregényben egy felderítetlen bűncselekmény (= rejtvény, titok) történt, és a detektív munkája abban áll, hogy az indiciumok láncolata és a logikai következtetések segítségével felderítse a bűncselekményt. Max Frisch két legsikeresebb regénye, a „Stiller" és a „Homo Faber" ezt a szerkezeti mintát egyedülálló és önfejű módon alkalmazza. Mindkettőben párhuzamosan halad az előre irányuló cselekmény, miközben a felderítési munka csak mérsékelten motiváltan és célirányosan folyik, ami érthető, hiszen mindkét regényben azonos a „tettes" és az „elbeszélő detektív". A „Homo Faber"-ben a főszereplő öntudatlanul, ismétlési kényszerétől hajtva indul a keresésre; másként megfogalmazva: múltja egyre elháríthatatlanabbul üldözi, míg már nem tudja és akarja eltagadni apaságát és életének hibáit. A „Stiller"-ben a felderítés intellektuális játéka azáltal tesz szert még nagyobb vonzerőre, hogy a kereső és keresett én-elbeszélő elleplez és felderít egyszerre. Hasonló mintát találunk Agatha Christie regényében, „Az alibi"-ben („The Murder of Roger Ackroyd"), amelyben az elbeszélő, Dr. Sheppard bizonyul végezetül a gyilkosnak, és Heimito von Doderer „Ein Mord, den jeder begeht"[57] című regényében.

[57] A cím magyar fordítása: Egy gyilkosság, amelyet mindenki elkövet

Átmenetek

Különösen a jelenetekben történő, nem folyamatos elbeszélés problémája, hogyan formáljuk meg az átmenetet illetve átvezetést az egyes jelenetek között. Két elbeszélési egység (eltérő színhellyel, szereplőkkel vagy szereplőcsoportokkal, eseményekkel és akár időbeli elhelyezéssel) között lyuk tátong, és valamilyen megoldást követel az ugrás megvalósítására. Ezek az ugrások olvasás közben gyakran egyáltalán fel sem tűnnek, mert már megszoktuk őket. De épp a magától értetődő megformálása jelent nagyobb nehézséget, mint gondolnánk, és ezzel különösen a kezdők találják szemben magukat, akik még nem elég jártasak benne, hogyan alakítsák úgy az átmeneteket, hogy azok ne keltsenek feltűnést.

Az átvezetésck nem tudatos lyukak a szövegben, amelyeket az olvasónak kell kitöltenie, mert tulajdonképpen valami fontos történik bennük. Az átvezetéseket az elbeszélés ökonómiájának kényszere hozza létre, azzal a lehetőséggel élve, hogy elhagyja a magától értetődőt és a kevéssé lényegest. Ebből azt a döntő következtetést vonhatjuk le, hogy többnyire rövid lélegzetűek.

- A szabványos formulákat („A következő napon...", „Ezalatt...", „Évekkel később...") használó átvezető mondatok két jelenetet az időbeli vagy térbeli viszonyulásra való utalással kötnek össze.
- A valamivel hosszabb átvezetések és rávezetések gyakran azt a célt szolgálják, hogy egy köztes eseményt foglaljanak össze („Évek teltek el. Ralf feleségül vette Susanne-t, és boldog házasságban éltek. Majd beköszöntött az újabb nemzedék. De a múlt árnyéka nem tűnt e nyomtalanul. Egy napon..."), vagy a hangulatnak megfelelő természetábrázolással vezetik fel a jelenetet („Kopasz ágak meredeztek az égre. A köd mocskos halotti lepelként ereszkedett a földre...").
- Az átmenetként használt természetábrázolások alkalmasint kompozitórikus funkcióval is bírnak, különösen akkor, ha vezérmotívumként alkalmazzák. Rendszerint ilyenkor központi természeti szimbólumok kerülnek előtérbe, vagy az újra és újra ábrázolt tárgyak nyernek szimbolikus jelentéstartalmat. Híres példát nyújtanak erre a hullámok Virginia Wolf azonos című regényében.

„Amint a parthoz közeledtek, egyik szalag a másik után emelkedett, magasra tolult, elterült és a fehér víz vékony fátylát terítette a homokra. A hullám megállt, majd ismét visszahúzódott,

sóhajtozva, mint az alvók, akinek öntudatlanul jár ki-be lélegzete...." (A bevezető részből)

Gyakran elegendő pár üresen hagyott sor két jelenet vagy rész elválasztására. A film kemény vágásaival már hozzászoktatott minket ezekhez az ugrásokhoz. Ha a jelenetek egymásutánisága megfelel a cselekmény logikájának, akkor a legnagyobb természetességgel olvassuk keresztül magunkat a lyukakon, és automatikusan helyreállítjuk a kapcsolatot. A kapcsolatok nem mindig világosak a kezdetektől fogva, ezenkívül minden egyes lyuk egy töréspont a kompozícióban, egy olyan hasadék, amelyen keresztül az olvasó kilopakodhat a történetből. Ezért hasznos és gyakran szükséges is, hogy előkészítsük és észrevehetetlenné tegyük a két jelenet közötti átmenetet. A szerző felvillanyozza és közben irányítja az olvasó fantáziáját. Aki erre képes, már tud valamit. Ezenkívül tömöríti a szöveg kompozitórikus hálóját.

✎ Az éppen lezárandó jelenetben található egy utalás a várható snittre és a következő jelenetre, például egy a búcsút röviddel megelőző megbeszélés útján.

✎ Az egyik jelenet végének és a másik elejének elemei kapcsolódnak egymáshoz, ezzel biztosítva az ugrást. Ezek az elemek különböző természetűek lehetnek:

- azonos vagy hasonló szavak („Hagyj minket reménykedni!" Snitt. „Már nem látok reményt."),
- összetartozó események (Egy hóvihar teríti be a hegyet. Snitt. A hegy lábánál egy megfagyott nőt találnak.),
- a helyszín tárgyai vagy részei megváltoznak, ezzel jelezve az időeltolódást (Egy őszi lombkoronában díszlő fa. Snitt. Ugyanez a fa kopár.),
- összetartozó érzések (Egy gyermek cirógat egy macskát. Snitt. Egy férfi megcirógatja egy nő fejét.),
- viselkedés és (előre vagy hátra irányuló) célzások (Egy férfi szabad folyást enged könnyeinek. Snitt. „Szentimentális bolond vagy!"),
- mindezen elemeket kontrasztba is állíthatjuk egymással (Szexjelenet. Snitt. Házastársi veszekedés).

További példák J. M. Simmel „Bohóckönnyek" című regényéből:

✎ Norma Desmond fiát, Pierre-t megsebesíti egy golyó az oldalán. A jelenet ezekkel a mondatokkal zárul: „Újabb szirénák visítanak fel. Még mindig mentők és rendőrautók jönnek. Hamburgban vagyunk, 1986. augusztus 25-e van, délután 17 óra 54 perc van." Snitt, új fejezet. „Mind közül ez volt a legszörnyűbb pillanat: amikor a temetés után belépett lakása ajtaján." A két esemény okozati összefüggésben áll egymással. Az érzelmek megjelenítésének ködösségét erősíti szuggesztív hatásuk.

✎ A következő példa egyszerűbb, ugyanakkor a pontosan idézett átvezetés kompozitórikus visszhangja: „»Soha többé«, mondta a vörösarcú, »hallod, Johnny, soha többé nem hallom a zenékét. Soha, soha, soha többé! «" Üres sor. „Soha többé, gondolta Norma, amint Barski elmondta ezt a jelenetet, soha, soha, soha többé nem lesz itt Pierre, amikor hazajövök..."

✎ Egy utolsó példa: „ ... és arca ismét a reménytelen kétségbeesés szörnyű grimaszába torzult." Snitt, új fejezet. „Sandra halott volt."

Kompozitórikus technikák. Forma és egység

Mind az eddig ismertetett elbeszélési technikák elégtelenek a történet olyan koherens megformálásához, hogy elemei egységet alkossanak, ami azért is elengedhetetlennek tűnik, mert a koherens egész több, mint az egyes részek összessége. Az egymásra sorjázott kalandok vagy csodálatos élmények, amelyek helye megváltoztatható, és felcserélhető, és amelyekben a hős nem változik számottevően, bár hosszú időn át kedveltek voltak az epikus irodalomban (gondoljunk csak a lovag- és pikareszk regényekre), de aligha felelnek meg a kompozitórikus egység követelményének.

Miben áll tehát ez a kompozitórikus egység, hogyan érhetjük el, és hogyan hat? Ezeket a kérdéseket könnyebb feltenni, mint megválaszolni. Egyet azonban szem előtt kell tartanunk: a receptek segítenek, hogy ehető ételt készítsünk, vagy olvasható könyvet írjunk, de a tulajdonképpeni művészet abban áll, hogy a házmester kosztjából készítsünk pazar lakomát. Ráadásul, ha egy regényt jól és ugyanakkor átláthatóan szerkesztenek meg, könnyen mechanikusnak és elő-

re kiszámíthatónak tűnik. Az olvasó számára azonban a szerves összetartozás érzése a döntő, a helyesség és egységesség inkább homályos érzése. És még valami: a regény kompozíciója mindig jobban megítélhető és ellenőrizhető utólag, azaz a kész mű alapján, mint a keletkezés folyamatában. Ennek ahhoz is van némi köze, hogy az írás közben tudattalanul és ösztönösen beépített összefüggések nem irányíthatóak, de szükség sincs arra, hogy ezeket irányítsuk. Csak a formális kontroll és a titokzatos evidencia összevegyülő viszonya hozhatja létre a mű előtűnő és meggyőző minőségét.

Mik tehát azok a kompozitórikus technikák, amelyek egységes megjelenésűvé teszik a művet? Analógiát fedezhetünk fel a „kompozíció" és a „kontrapunkt" zenei fogalmaival. Ezen egy vagy több téma összehozásának és variációinak formális technikáit értjük: megismétlés egy másik síkon, oldalirányú tükrözés és visszacsengő visszhang, áthelyezés egy másik hangnembe és további variációk. Gondolhatunk a retorika stílusfiguráira is: paralelizmus és chiasmus, fokozás és bővítés stb.. Ehhez jönnek még a ritmikus figurák és a hangszerelés módja. Összességében tehát az elemek megformálásának mintájáról van szó, amelyek egésszé állnak össze, és az olvasó jóérzését kell kiváltaniuk.

Hogyan kell megvalósítani a kompozitórikus technikákat az egyes művekben?

A cselekménysorozatok, akár egész plotok elhelyezkedhetnek párhuzamosan, ellentétesen vagy tükörképszerűen. Gondoljon a klasszikus dráma kedvelt módszerére, amely egy mellékvonalon egy párhuzamos plotot futtat (pl. Lessing „Minna von Barnhelm"-jében), vagy az „Anna Kareniná"-ra, amelyben a szerző az Anna és Lewin körül forgó plotokat különböző minták szerint vonatkoztatja egymásra. Egy másik tipikus forma a hármaslépés, ahogy a meséből ismerjük: első történés (a gyermeket kiteszik az éhen halásnak, de azok mégis hazatalálnak); második történés (a gyerekeket megint kiteszik, ezúttal mélyebben az erdőbe, de azok mégiscsak hazatalálnak) → a párhuzamosság mintát ad ki, harmadik történés (a gyerekeket harmadszor is kiteszik az erdőbe, ezúttal nem találnak haza, de rátalálnak a boszorkány házára, ahol jóllakhatnak) → a minta megismétlése és kontrasztalkotó eltérés a mintától.

A karakterek szerkezete az oppozíció (főszereplő/negatív főszereplő, erős/gyenge, nagy/kicsi, férfi/nő), a párhuzam (hős és segítője), a tükrözés (Parszifál és Gawain), az ismétlés, a variáció és a fokozás (több ellenfél, amelyek egymást követően lépnek színre és egyre erősödnek) számos lehetőségét kínálja. Mivel a szereplőt külseje, jellemvonásai, kedvtelései és ellenszenvei elevenné teszik, szinte végtelen számú variációs lehetőség képzelhető el.

Az irodalom (mint a zene) az idő múlásával bontakozik ki. Ahogy már láttuk, a történet sem statikus, hanem kibontakozásukban változó elemek egymásra sorjázásából épül fel. Ennek megfelelően a karakterek fejlődési mintái a történet menetében variálhatóak. A legegyszerűbb fejlődési minta a keresztállású elrendezésben áll: a gyenge főszereplő egyre nagyobb sebességgel lesz erős és diadalmas; eleinte fölé magasodó ellenfele a fejlődés menetében gyengül, végül elbukik. A karakterekkel együtt az érzelmeket is viszonyíthatjuk egymáshoz. A és B eleinte gyűlölik, a történet végére azonban szeretik egymást. Ha egy harmadik szereplő is színre lép, a szerkezeti minta ennek megfelelően kibővíthető és variálható. Minél több szereplő lép színre, annál összetettebb kép alakul ki a kontrapunkt szabályai szerint.

A karakterek és cselekménysorozatok szerkezeti mintáival összefüggésében visszagondolok a plotszerkezetekre, amelyek nem mások, mint meglehetősen sikeres (és kifejezőerős) kompozitórikus modellek, amelyek mélyen gyökeret vertek a befogadó fejében. Ezeket a modelleket aztán a mesterség szabályai szerint eljárva szabadon variálhatjuk.

Természetesen nem csak a nagy egységek (cselekmény és karakterek) strukturálhatók az említett szabályok szerint. A szituációk, események és jelenetek is képezhetnek variációs sorokat (gondoljunk a kalandregényekre), tükröződhetnek, kontrasztba állíthatók, és visszhangként visszaverődhetnek. Megjelenhetnek meghatározott ritmus szerint, vagy kinőhetnek egy csírából, bővülhetnek és fokozódhatnak.

Ugyanez érvényes a képekre, metaforákra, szavakra, tárgyakra és szimbólumokra és végezetül a gondolatokra (gondoljon a vezérmotívum technikájára, amelyet Thomas Mann a tökélyig vitt). Itt a variációk eddig megnevezett mintáin kívül sokféle forma lehetséges: összeolvadás, implikáció, célzás és utalás, megelőlegezés és utójáték, vissza- és keresztbe utalás, eltolás egy másik tartományba (a cselekményt szimbolikusan tükrözik vagy kontrasztba állítják).

A szerkezeti minta felvázolása lehetséges már a tervezési szakaszban, de éppen a „kisebb" egységeknél a kompozitórikus kapcsolatok „maguktól" is kialakulnak, különösen akkor, ha a tervezés és az írás szakaszában a történet elemeivel és ábrázolásuk formáival játékosan bánunk. Fontos azonban, hogy az írás és az átdolgozás során felismerjük az adódó mintákat, erősítsük és összekössük ezeket, továbbá

zavaró, illetve funkció nélküli részeket eltávolítsuk. Ilyen módon a tudattalant tudatossá tesszük, felismerjük a mű öntörvényűségét és összefüggéseinek logikáját, valamint egységet teremtünk, amely túlmutat a szerző puszta szándékán.

Az elbeszélés ritmusa

„A prózában írt elbeszélésben a ritmust nem a mondatrészekre, hanem nagyobb egységekre, jelenetekre vagy cselekményrészekre bízzuk. Egyes regények úgy lélegeznek, mint a gazellák, mások, mint a bálnák vagy elefántok. A harmónia nem a légvételek hosszúságától, hanem egyenletességétől függ; ...
A nagy regény az, amelyben a szerző mindig tudja, mikor kell gyorsítania, és mikor fékeznie, és hogyan adagolhatja ezeket állandó alapritmust tartva."
(Umberto Eco: „Nachschrift zum »Namen der Rose«")

Ha a kompozíció a mű elemeit statikus szerkezetbe (architektúrába) fűzi össze, az elemek ritmusos megformálása az olvasás dinamikáját célozza. Ahogyan a feszültségi görbe tárgyalásánál már rámutattunk, a szerzőnek olyan elbeszélési ritmust kell diktálnia, amelybe az olvasó be tud szállni. Egyes itt felhasznált elemeket már megneveztünk, a többire pedig ehelyütt szeretnék utalni.
A ritmikus variációk többek között

- feszes, beszámoló jellegű összefoglalások és részletes leírások,
- leíró részek és szcenikus ábrázolások,
- akciókkal telített és vontatottabb részek (például egy harc, amelyet egy természeti hangulat vált fel → a feszültség növekedése majd enyhülése),
- párbeszédek és gondolatok visszaadása (megvalósulhat átélt beszéd vagy monológok formájában is),
- érzelmekkel telített és érzelmileg semleges szituációk,
- szerelmi jelenetek és konfliktusokkal telített összeütközések,
- komikus és komoly jelenetek,
- fő- és mellékplot,
- előrehaladó elbeszélés és visszapillantások,
- rejtélyes pontok és leleplezések között lehetségesek.

Az elbeszélés ritmusának két önmagán túlmutató aspektusát kell még kiemelnünk. Beszélünk „hosszú lélegzetű" (többnyire terjengős = unalmas) regényekről, de az elbeszélés hosszú lélegzetéről is.

Aki a pontos ábrázolásokat, részletes párbeszédeket, a ruházat és a helyszín centire pontos leírását szereti, hosszabb részekben mesél. Aki váltogatja a szépen kifestett és a mohón megragadott részeket, ezzel az eszközzel arra utal, hogy mit tart fontosnak, és mit kevésbé. A részletes ábrázolások egy eseményre vagy tárgyra irányítják a figyelmet kiemelve azt környezetéből. Nem önmagában a leírás hossza a döntő, hanem az elbeszélés idejének és az elbeszélt időnek a viszonya. Egy félmondattal éveket szárnyalhatunk át, de taglalhatunk egyetlen pillanatot is oldalakon keresztül, kiszínezve annak minden apró elágazását és részletét. Ez utóbbi esetben kap hangsúlyt az alaposan megvilágított esemény vagy tárgy.

Az ellentétje azonban nem érvényesül korlátlanul: aki részletesen körüljár egy eseményt, de magának az eseménynek az ábrázolását elhagyja, épp ezáltal emeli azt ki. Az üresen hagyott rész rámutat, hogy itt valami titoknak kell lennie, és az olvasónak fantáziájával kell kitöltenie ezt a rejtélyt. Ernst H. Gombrich ebben az összefüggésben „szuggesztív elfátyolozásról" beszél, és így vélekedik:

„Minél fontosabb egy ismertetőjel, amelynek az összefüggés szerint ott kellene lennie, mégsem ábrázolják, annál intenzívebbnek tűnik a pszichológiai folyamat, amelyet kivált." („Meditációk egy vesszőparipáról")

A precíz megvilágítás és a terjedelmes szcenikus ábrázolás átváltása egy demonstratív hiányra vagy más oldalról az elnagyolt beszámolóra kiváló eszköze lehet a változatos és dinamikus elbeszélésnek.

Goethe „Vonzások és választások" című regényében jól tanulmányozható ez a módszer. Goethének sikerül a nyelv ritmusának váltogatásával, a mégoly fontos események látszólag mellékes és feszes bemutatása és a természetleírások és az elmélkedő passzusok részletessége az abban az időben szokatlan narratív dinamikára törekszenek.

Thomas Mann „A varázshegy"-gyel egy másik remekművet vitt véghez. Mindenkinek volt már olyan tapasztalata, hogy egy új élethelyzetben, például egy sok élményt hozó utazáson találta magát. Visszaemlékezésünkben az idő nagyon lassan folyik, míg hosszas megszokás után gyorsulni látszik, végül pedig szinte repül. Az elbeszélési időtartam és pontosság hozzáigazításával a gyorsuló időélményhez Thomas Mann létrehozta a regény accelerandóját[58], amely

[58] Zenei műszó, mely azt jelenti, hogy az avval ellátott helyen az időmértéket gyorsítani kell.

az olvasó számára észrevehetetlenül a helyesség hatásos érzetében nyilvánul meg.

Az elbeszélés ökonómiája és a kitaláció gazdagsága

Amint tudjuk, van sok híres, többé-kevésbé jól sikerült regény, amelyek egy maratoni futó légzésének ritmusával egy hosszú és bonyolult történetet mesélnek el, miközben egy egész világot teremtenek meg. Már a homéroszi eposzok is minden másnak inkább voltak nevezhetők, mint anekdotának, amelyet röviddel elalvás előtt a tábortűz mellett hallgat meg az ember, Seherezádé sok-sok éjszakán keresztül beszélt, a lovagregények (mint az „Amadis") újabb ás újabb folytatásokban jelentek meg, a 19. és 20. század jelentős regényei között pedig demiurgoszi nagyságú tettek is találhatók: „Háború és béke", „Anna Karenina", „A Karamazov testvérek", „Az elveszett idő nyomában", „Ulysses", „A varázshegy", hogy csak néhányat említsünk. Ha az elmúlt évtizedek sikerkönyveire gondolunk, Margaret Mitchell „Elfújta a szél", vagy J. R. R. Tolkien „A gyűrűk ura" című regényeire, vagy akár Boris Pasternak „Dr. Zsivágó"-jára, Umberto Eco „A rózsa neve" vagy Tom Wolf „A hiúság máglyái" című regényeiére, mind-mind vaskos alkotások.

Sok olvasó szemmel láthatóan kedveli a terjedelmes alkotásokat, szeretnének fantáziavilágokba süppedni, a fikció gazdagságában vagy a nyelv játékosságában örömüket lelni. Ezenkívül a regénytől „világszerűséget" várnak: az élet totalitását kell számukra tükröznie. Ennek megvalósításához pedig térre van szükség.

Tanácsos tehát a nagymesterek és a népszerű ponyvaírók nyomába eredve minimálisan 500 oldalas könyveket írni? Én úgy gondolom: nem. Éspedig különböző okokból. A nagy volumenű kötetek szerelmesei mellett legalább annyi rajongója van a feszes, gazdaságos elbeszélésnek is. Az ilyen olvasók a kimért, előrehaladó írást akarják, és allergiásan reagálnak mindenfajta fecsegő, cikornyás elbeszélési formára és a szerző buzgólkodó ismereteire.

Minden regényírónak el kell döntenie, hogy mennyire lesz elegendő az általa választott anyag, és melyik olvasótípusnak kíván írni. A kezdőnek azt is meg kell fontolnia, hogy a mű hosszával arányosan nőnek a formális követelmények is, ha nem puszta epizódokat szeretne elmesélni. Nem szabad átlépnünk azon tény fölött sem, hogy művével még egy kiadót is meg kell nyernie, amely számára az ifjú író pénzügyi kockázatot jelent. Minél terjedelmesebb a kézirat, annál nagyobbat.

Azoknak az íróknak, akik első regényüket írják, és még nem találtak piacot, szól a következtetés: írjon gazdaságosan! Elbeszélése minden elemének legyen meg a maga funkciója, kerülje a díszítést és az öncélú fantáziálást. Tegye fel magának újra és újra a kérdést: van valami mondanivalóm, ami mások érdeklődésére tarthat számot? Alkalmazza tudatosan nyelvi eszközeit, és ne engedje öncéllá válni őket. Kerülje a fölösleges leírásokat és magyarázatokat, és mondjon le a vallomásokról. Korlátozódjon egy témára és a karakterek áttekinthető számára. Gondoljon mindig arra: az olvasóknak talán van idejük álmodni, de az álmok elpazarlására biztosan nincs, a televízió és a többi szabadidős szórakozás pedig erős konkurencia.

Világosság és komplexitás

„A világosság az író udvariassága."
(Jules Renard)

A regény és epikus előfutárai komplex képződmények. Aki elmélyül történetében, megérti, hogy ez a műfaj az utóbbi száz év során kihasználta fejlődési lehetőségeit, és tovább növelte formai komplexitását. Közben gyakran feszegette az ábrázolás tradicionális szabályainak kereteit. Ennek eredményeképpen nemcsak nagyszabású alkotások jöttek étre, hanem olyan művek is, amelyek nem találtak utat a szélesebb közönséghez. A megfontolás – hogy mennyire innovatívan írjon – másik oldalán felvetődik a kérdés, hogy mekkora komplexitást képes uralni, ugyanakkor mekkorát várhat el olvasóitól. Ezzel természetesen felvetődik a további kérdés, hogy melyik olvasói csoportot kívánja megcélozni.

Szabályként a megformálás pszichológusainak szavaival szeretnék fogalmazni: minél bonyolultabb megformálást kap egy formális elem vagy az egész egy része, annál világosabbnak és egyszerűbbnek kell lennie a maradéknak. Mondhatjuk úgy is: írjon olyan differenciáltan, amennyire szükséges, de olyan egyszerűen, amennyire csak lehet! A regény maradjon áttekinthető. Az olvasónak legyen mindig az az érzése, hogy a szerző uralja az anyagot és kontroll alatt tartja ábrázolási lehetőségeit. Minél világosabb a kompozíció, annál nagyobb mértéket ölthet a komplexitás, minél érthetőbb a variabilitás, annál kisebb a monotónia veszélye még nagy terjedelem esetén is.

Hogy az olvasó számára megkönnyítsük a regény átlátszóságát és áttekinthetőségét, célszerű a regényt fejezetekre tördelni. Hogy adunk-e címet az egyes fejezeteknek (mára kissé divatjamúlttá vál-

tak), ízlés kérdése. De semmi esetre se előlegezzék meg a fejezet tartalmát annak címében, ahogyan a regény történetének kezdetén volt szokás, inkább tűzzön csalogató szavakat a fejezetek élére, utalásokat, csábító, vagy akár rejtélyes kifejezéseket, kínáljunk tehát étvágygerjesztőt az olvasónak.

Az ellentmondásoktól való mentesség. Ambivalencia. Titok

„Azok a műalkotások, amelyek maradéktalanul feloldódnak a szemléletben és a gondolatokban, nem azok...
Minden műalkotás és művészet rejtély."
(Theodor W. Adorno: „Esztétikai elmélet")

Hogy a műnek mentesnek kell lennie az ellentmondásoktól, magától értetődőnek tűnik (még akkor is, ha néha olyan nagy alkotóknál is, mint Balzac vagy Faulkner találunk apró bakikat). Nemcsak a fizikai részletek ellentmondásaira kell mindenesetre figyelnünk (a ház egyszer fából épült, másszor kőből), hanem a cselekmény logikájára és a belső meggyőzőségre is.

Az ellentmondásoktól való mentességen persze semmiképp sem az ambivalencia hiányát kell értenünk. Az ambivalencia tipikus tulajdonsága minden létezőnek, különösen mindennek, ami emberi: egy dolog két oldalát hangsúlyozza, az érzések és gyakran a morális értékelés vegyességét. Ambivalencia nélkül nem sikerülhet meggyőző jellemeket rajzolnunk, és ambivalencia nélkül titok sincs.

Minden tényleg jó szövegnek szüksége van nemcsak a magával ragadó szereplőkre, izgalmas, érdekes, mozgalmas és új történetre, biztos kompozícióra és természetesen meggyőző nyelvezetre, hanem valami több is kell, egy feloldhatatlan titok, bár tulajdonképpen nyilvánvalónak tűnik. A mű titka a célzásokból és a szuggesztív technikákból, azon túl pedig a tudattalan ösztönök és konfliktusok széles területéről táplálkozik, amelyek ellenőrizetlenül és szakadatlanul íródnak be a műbe. A kevéssé egységes világ talaján keletkezett egysége csak akkor hat meggyőzően, ha nem kelti a hermetikusság vagy monolitikusság benyomását. Novalis így fogalmaz: „A káosznak minden műalkotásban a rend virágzása által kell megcsillannia." A kompozitórikus és nyelvi kapcsolatok sokjelentésűsége és az egyes részek és jelenetek alig oldható tömörsége által ugyanannak a szövegnek más és más olvasási módjai keletkeznek, amelyek sohasem merülnek ki teljesen. De legkésőbb ezen a ponton a mesterség művészetté, a művészet titokká válik.

Jóslat, visszhang, játékostárs: a terek

Hogy a tér az irodalomban fontos szerepet játszik, világos. Ritkán korlátozódik szerepe a dekoratív kulisszáéra, inkább jóslat, visszhang, játékostárs. Megmutat valamit, előre vagy visszautal valamely eseményre, közvetíti a hangulatot, a szereplőkét is, végül fizikai erőszak vagy akadály formájában maga is aktívan beleavatkozhat a történetbe.

Van még valami más is: úgy tűnik, mintha az írók a papír előtt animistákká válnának – és velük együtt az olvasók is: élettel töltjük meg környezetünket, érzelmekkel telítjük, ellenünknek tekintjük és szimbolikus töltést adunk neki.

Ha a téma nem más, mint az eldugott építési terv és a mű szervezője, akkor a tér ennek a szemmel látható alapja, háttere és kerete. Nélküle egy történet sem mesélhető el, egy jellem sem bontakozhat ki. A tér ad számukra mozgáslehetőséget és mélységet, és számottevően hozzájárul az irodalmi alkotások végtelen sokféleségéhez.

Mit értünk pontosan „tér" alatt?

- A helyszínt mint földrajzi-fizikai játékteret (táj, város, belső terek) a napszakkal, időjárással és hangulattal.
- A miliőt mint társadalmi elhelyezkedést (család, szociális háló), amelyet gyakran a mellékszereplők tesznek konkréttá. Ez az emberi tér, amelyben a főszereplők mozognak, és ezzel a cselekmény körülményeinek, tényezőinek egyike.
- Az (ismert) társadalom és kor mint társadalmi környezet, kultúra és történelmi hely. Normái és magatartásmódja, fizikai jelenségei és tipikus problémái által meghatározza a szereplők magatartását. Legalábbis háttérként ez is elkerülhetetlen kellék, és amennyiben a szerző mellőzi, közvetve (az olvasó fantáziáján keresztül) mégis visszatér.
- Az idegen mint az ismeretlen hely, amely egyszerre ígéretes és fenyegető. Hogy felkutassuk, át kell jutnunk a téren: utaznunk kell. Alkalom adódik rá elegendő, ha fantáziánkat is latba vetjük.

A felsorolt négy aspektus mindegyike állhat egy regény előterében, vagy legalábbis fontos szerepet játszhat. Ebben az esetben a drámai történet szerkezetének tényezője háttérbe kerül. Minél nagyobb szerepet játszik egyébként a négy tényező, annál több „világtartalmat" szív magába a regény. (Minthogy jelen mű alapkurzust céloz meg, a „miliő" és a „társadalom" aspektusait mellőzzük.)

Hogy a regényben konkretizáljuk a tér különböző megnyilvánulásait, nézzük meg az egyes modelleket, amelyek a tipikus plotokhoz hasonlóan az olvasók fejében is rögzültek. A jelenségek végtelen sokfélesége miatt itt is csak futólag tudjuk érinteni az egyes modelleket:

Az édenkert

Ott a kedves táj mint idill, az éden kertje és a fenyegetett paradicsom. Pásztorórácskákkal a kedves, megnyugtató, ugyanakkor megrészegítő természetben sok regényben találkozunk. Az olyan hősök, mint Goethe Werthere a „természetanya" keblén üdülnek fel, vagy karjaiban nyalogatják sebeiket. Az éden kertje érintetlen, mint egy ártatlan szűz, vagy ápolt, mint egy rajongott szerető. Gondoljon Henry David Thoreau „Walden"-jére vagy Werner Koch „Seeleben"[59]-jére. Ezekben az érintetlen, ámde fenyegetett természet válik az elvonulás helyévé, a városi civilizáció és a hektikus életmód ellenpontjává. Kertként vagy kultúrtájként ábrázolva gyakran az emberi szenvedélyek és sorsok tükre. A „Vonzások és választások"-ban ilyen funkcióban szerepel.

A természet mint ellenállás és veszély

A természet nemcsak tiszta idill, az egység helye, hanem ellenállás és veszély is; nemcsak kert, hanem dzsungel, sivatag és jég is; nemcsak talpalatnyi föld, hanem elnyelő víz is. A természet áttekinthetetlen törvényeivel éppolyan ambivalens, mint az emberi élet, ezért is olyan alkalmas a szimbolikus megformálásra. Veszélyes, de legalábbis bizonytalan oldalából él a tengeri utazások irodalma. Néha csak kereteket teremt, a hajó elszigetelő és kihívó miliőjét, hogy az emberek és harcaik cselekményközpontú történetét beszélje el (Jack London: „Tengeri farkas"), néha azonban maga a természet tölti be a negatív főhős szerepét: így például Joseph Conrad „Tájfun"-jában, Poe mindent elsöprő „A Maelström poklában" című regényében, vagy

[59] A cím magyar fordítása: Tavi élet

Ahabs Wal kapitány által. Száz évvel később Ernest Hemingway újra egy öregembert bír harcra egy hallal szemben. A sivatag és az örök jég éppoly barátságtalanok, mint a tenger. Épp az utóbbi években jelent meg egy sor könyv, amelyeknek témája a hideg és a jég ellen vívott küzdelem: így például a „A lassúság felfedezése" Sten Nadolnytól és a „A jég és a sötétség borzalmai" Christoph Ransmayrtól.

A természet mint agresszív hatalom

Míg a sivatag és a jég, a víz és a dzsungel az átkelés és a messzeség legyőzésének barátságtalan helyszínei főleg távolságot és ellenállást jelentenek, a tűz és az áradás, a viharok és földrengések agresszív hatalmakká válhatnak, amelyek elháríthatatlanságukban közvetlen katasztrófához vezetnek. A történetek anyagává nem halált hozó üzenetük által válnak, hanem mint próbatétel, a hős születésének órája. A népszerű (hollywoodi) filmek gyakran tárják szemünk elé ezt a modellt. „Lángoló poklaival" archaikus félelmeket ébresztenek bennünk, de aztán rögtön meg is nyugtatnak: „Ahol a veszély, ott a megmentő."

Hajótörés és sziget

A hajótöréses és szigetes történetek egy további variációját adják az ambivalens természettel küzdő ember erőpróbáinak. Szerencsétlenül járván, partra vetve, de életben maradva, az emberi civilizáció segítsége nélkül, az egyedül maradt hős vagy a kis csoport magára van utalva. Ebben a krízisben elválik, mi az ember a természetben: túlélőművész, feltaláló, társas lény, kannibál és elszabadult ragadozó. A száműzetés és elszigeteltség irodalmi kísérleteit – gyakran nagyon behatóan és kevéssé optimista hangolásban – élhetjük át Homérosz „Odüsszeia"-jától Defoe „Robinson Crueso"-ján és J. G. Schnabel „Felsenburg-sziget"-én keresztül William Golding „A legyek ura" című regényéig.

Az elszigeteltség helyei

Míg a szigetek a megmentést szolgálják, sőt alkalmanként Árkádia felszabadító természeti környezetére emlékeztetnek, vannak az elzártságnak más helyei, amelyekben a fájdalom világa mindenható-

vá válik. A szigetből földalatti barlang (gondoljunk a két Jim túlélési harcára Max Frisch „Stiller"-ében), szoba (Jean-Paul Sartre: „Altona foglyai", Stephen King: „Tortúra"), „büntetőtelep" (Franz Kafka), a megszállt város (Andrej Szczypiorski: A szép Seidenmanné"), a gettó (Jurek Becker: „Hazudós Jakab"), a koncentrációs tábor (Tadeusz Borowski: „Kővilág") és végül a „gulágok szigetcsoportja" (Alexander Solschenizyn). Ezekben a modellekben az emberi miliő kirekesztődése a meghatározó, amelyben a civilizált társadalmi együttélés törvényei többé nem érvényesek. Úgymond magas nyomású kamrában teszteli, milyen az emberi természet, vagy másként megfogalmazza, mi teszi az embert emberré.

A tudomány és a hit hermetikus világa

A hermetikus világok színtere még tovább nyúlik, az internátusokig (Robert Musil: „Törless"), és kolostorokig (Umberto Eco: „A rózsa neve"). Ha az embereket összepréseljük és elzárjuk a külvilágtól, ezen regények tanúsága szerint ritkán reagálnak béketűrően. A tudomány és a hit világában is kölcsönösen kínozzák és pusztítják egymást. Minden ilyen elhatároló és magába záró hely szemmel láthatóan az ember rejtett oldalait hozza felszínre.

Nyomasztó utazások a messze távolba

Az emberi fantázia számára nem elegendő átszelni és legyőzni a messzi tengereket vagy (jég-) sivatagokat, csalogatnak minket azok a helyek, ahonnan az ember alapvetően ki van zárva: a mély tengerek, a sztratoszféra, a világűr. Hogy sikerüljön ezeket elérni, mesterséges járművekre van szükség, amelyek kívülről hermetikusan zártak: tengeralattjárókra, repülőkre, űrhajókra. Aki kimerészkedik az emberi élettérből, kettős veszélynek teszi ki magát: vákuumnak és túlnyomásnak, a lezuhanásnak és az eltűnésnek. De a masszív védőruházatban is a sosem látottat kutatja. Emlékeztet tehát klausztro- és agorafóbikus félelmeinkre is. Jules Verne Nautilusa már 1870-ben „20 000 mérföldet cirkált a tenger alatt", és könyvében sok elbeszélési elemet halmozott fel (déltengeri utazás, szörnyetegekkel vívott harc, természeti és a technikai mítoszok stb.), amelyek a kalandregények elemeinek kemény magját képezik. Már egész csapatot is utaztatott a Földről a Holdra és a Hold körül, és ezzel a modern science-fiction irodalom egyik atyjává vált. Az űr-irodalomnak ez a válfaja az imént említett elemek sokaságát szívja magába: az idegenek keresése, a technika csodája és átka, a természet mint messzeség és üresség (világűr), a tengeralattjáró-szindróma, a végső harc az ember és az idegen lények (az állatból lesz az emberfölötti), ember és ember (felelősségteljes tudósok bűnözők és nagyszabású őrültek ellen) között, a katasztrófa elleni harc.

Városi dzsungel és labirintus

A veszélyes távolság és a nem kevésbé veszélyes szűkösség (ne feledjük el, mindkettő ambivalens: a messzeség megszabadíthat, a szűkös hely megvédhet) mellett harmadik alapmodellként funkcionál a labirintus, amely egyesíti magában a két veszélyt. Áttekinthetetlenségében és bizonytalanságában az elhagyottság és elveszettség (gyermeki) érzéseire apellál. Bezárva egy világba az áttekintés lehetősége nélkül, utakon tévelyegve cél nélkül, ismeretlen, gyakran embertelen veszélyeknek kitéve keresi a magányos hős a kijáratot, amely megszabadítja, vagy a szörnyeteg után botorkál, a szörnyeteg ellen indul, amely vagy felemészti, vagy sikerül győzedelmeskednie felette.

A labirintus modellje különböző módokon jut kifejezésre. Például olyan helyekben, amelyek borzalmat és rettegést váltanak ki belőlünk: öreg kastélyok, magányos házak pinceboltozatokkal, titkos járatokkal és sötét tömlöcökkel, keresztül-kasul kísértő szellemekkel és halottakkal. Az irodalom egy régi, mindazonáltal kedvelt műfaja él ebből a modellből: a rémregény (*gothic novel*), amely alkalmasint, mint Henry James „The Turn of the Screw" („A csavar fordul egyet") című regényében, vagy a „Tortúrá"-ban az igényesség szintjére emelhető.

Másrészt azok a regények, amelyekben a város cselekvő alany (mint John Dos Passos „Manhattan transfer" című regényében), vagy legalábbis labirintus jellegű élőhelyként a főszereplők játékostársai vagy ellenfelei (Dublin például James Joyce „Ulysses"-ében; vagy a „Berlin Alexanderplatz"című regény Alfred Döblintől). Ugyanez érvényes Velencére „A lagúnák városában"-ra Thomas Mann novellájában, amely metaforikájában a kolerának melegágyul szolgáló őserdőnek felel meg, a hazafelé igyekvő, balsorstól üldözött költőt olyannyira tévútra vezeti, mígnem találkozik a szörnnyel (félig állati, félig isteni lény), amely halált hoz rá.

Utazások az ígéret és a kárhozat földjére

Az eddigi példák keresztirányú kapcsolataiból születő regények (például tengeri utazások és science-fiction) szintén az utazásokat és

idegen kultúrák felfedezését tárgyaló könyvek csoportjába tartoznak, mint Jonathan Swift könyve, a „Gulliver utazásai", vagy a középkor keleti utazásokról szóló beszámolói („Herzog Ernst"), amelyek visszhangja Gordon „Az orvosdoktor"-áig cseng. Utazni azonban nemcsak az ígéret idegen földjére lehet, hanem az alvilágba is (Orpheus) és a poklon keresztül, ahogy Dante „Isteni színjáték"-ában megmutatta. A vallástalan korokban a pokol színterei eltolódnak: Joseph Conrad „A Sötétség szívé"-t az afrikai dzsungelben találja meg, a Vietnámban játszódó filmadaptáció, az „Apokalipszis most" hozzáfűzi a modern háború képét is, amely szinte a pokol egy második élményvilágaként realisztikus kereteket ad a történetnek. Épp a modern regények gyakran kötik össze a háborús élményeket a labirintus és a pokol szimbolikájával: Arnold Zweig: „Verdun iskolája", Erich Maria Remarque: „Nyugaton a helyzet változatlan", Theodor Plievier: „Sztálingrád", Norman Mailer: „Meztelenek és holtak", Kurt Vonnegut: „Az 5-ös számú vágóhíd", Joseph Heller: „A 22-es csapdája" és még sok-sok regény, illetve film az első és második világháborúról és Vietnámról.

A bemutatott modellek egyet megmutatnak: a térbeli keret, amelyben a történet kibontakozik, gyakran kettős szerepet játszik: aktív játékostársként és szimbolikus koordinátarendszerként.

Társszereplőként vagy ellenfélként a tér mindenféle távolság vagy akadály (jég, tenger, sivatag), titok és útvesztő (az őserdő, a város, kastélyok, olvasótermek labirintusai), csábítás (a „parázna" Velence), a próbatétel helye (sziget), és korlátozás (tengeralattjáró, repülőgép), pokol (barlang, gettó, bunker, csatamező), vagy a vonzalom, a szerelem helye (kedves táj, kert, tó), a megváltás helye (természeti paradicsom, Árkádia), a kíváncsiság, az ígéret és az érdeklődés helye (világűr, Kelet) formájában léphet elénk. A speciális terekben még különböző ellenfelek is fenyegetnek minket (szörnyek, állatok), katasztrófák (tűz, áradás) és kísértő szellemek.

Mindezek a helyek szorosan összefonódnak, és újra meg újra alapvető többértelműséget és ambivalenciát mutatnak (és ezzel az emberi jellem szerkezetére emlékeztetnek). Az egyik oldalon az ígéretes-idegent látjuk, a másikon a riasztó-visszatartót, itt csoda és áldás, ott halál és pusztulás. A „lefelé" való utazás könnyen visszájára fordul. Jules Verne fantáziájában nemcsak a holdra utazott, hanem a Föld közepébe is. A magasan fekvő varázshegy szintén egy alvilági hely (amint azt Behrens udvari tanácsos magyarázza Hans Castorpnak, a csodálkozó látogatónak), és nemcsak az: vénuszhegy

is, és az iniciáció szigete, elefántcsonttorony, a bolondok hajója és nem utolsósorban vulkán, amelyen a halálra ítéltek táncolnak. Manhattan, mint a legtöbb nagyváros, Moloch, és a bűnök Bábele, de lüktető élet és szabadságígéret is. A sziget emberi életeket ment, majd próbára teszi és el is pusztíthatja őket. A csatatér élelmet kínál, de halált is hozhat. Az utazás mindig életút is a maga meglepetéseivel, veszélyeivel, próbatételeivel, találkozásaival, pusztulással és hazatéréssel. A földalatti terek börtönök, de védelmet is nyújtanak. Ugyanígy a várak és tornyok: bezárnak vagy kizárnak. Mindig és mindenütt fény és árnyék. A leszállás a barlangba a halálba vezet, de lehetővé teszi a visszatérést is. A „Stiller" barlangfejezete jól mutatja ezt a többértelműséget: az alvilág az ismeretlen vonzerejével bír, halált hozó labirintussá válik, és a végső harc színterének bizonyul, de végül megmutatkozik az újjászületés és feltámadás helyeként is.

Természetesen a tér nem mindig játszik főszerepet, és központi szimbólumként is csak néhány műben funkcionál. De potenciálisan mindig túlmutat önmagán. A tér koordinátái (fent/lent, rejtve/ nyíltan, kint/bent, távol/közel, vad/szelíd, átlátható/átláthatatlan, sötét/világos stb.) már mindenkori irodalmivá tétele előtt szimbolikus töltettel bír, és ezzel írás közben mindig számolnunk kell. Ezért alkalmasak ilyen kiválóan az átvitelre: felemelkedés és hanyatlás, emelkedett és fennkölt, alacsony és balsorsú, közelség és távolság, balra és jobbra, kör és vonal, szellemi magasság és altudat – beszédünk és gondolkodásunk térmetaforákban mozog.

Egy regényben a színhelyek ábrázolása hangszereli a cselekmény és a cselekvők melódiáit. A természeti képekben az események és a szereplők lelkiállapota szólal fel, visszhangzik, válik relatívvá vagy kerül kontrasztba. Ha visszagondolnak Georg Büchner „Lenz"-ének elejére (70. oldal): a természeti hangulat fényt vet a főszereplő megtört jellemére, és árnyékot életútjára. Az utalás, megelőlegezés és tükrözés technikája olyan messzire is elmehet, hogy szinte hiányzik a cselekmény és a szereplők, mivel a tér és az időjárás adatai helyettesítik őket. Ez történhet szuggesztíven, akkor például, amikor dörgés és villámlás mutat rá a szerelmesek szenvedélyes egyesülésére vagy éppoly szenvedélyes harcára (amely időközben egy kerülendő sztereotípiává vált), eső utal a depresszív hangulatra (szintén elcsépelték már), de okosan úgy is alakulhat, ahogy a „Bováryné"-ban, ahol a házasságtörés a kocsiban, elhúzott függönyök mögött következik be, miközben az elbeszélő az utazás leírására és az utcanevek megadására szorítkozik.

A helyszín ábrázolása – már csak az elbeszélés gazdaságosságának okán is – nem válhat öncéllá. Mindig összekapcsolódik a történéssel, és betöltött funkciója akkor teljesedik ki a leginkább, ha a cselekvő személyek hangulatát illetve érzéseit támasztja alá, helyezi kontrasztba, idézi fel vagy utal rájuk. A környezet emocionális részesedése tehát a döntő, nem fotografikus precizitása.

Gondoljon Walter Scott részletes leírásaira, vagy arra a tájképre, amelyet Adalbert Stifter festett elénk. Azokban a képekben szegényebb időkben az olvasóknak nagyobb szükségük volt a számukra többnyire ismeretlen világ részletes ábrázolására. Ma a média eláraszt minket információival, és a leképezhető világ végtelenül sok képben van jelen fejünkben. Amint meghallunk egy vezérszót, máris lelki szemeink elé szökik egy táj, vagy városi kulissza. Ennek következménye, hogy a szerzőnek mindig fel kell tennie a kérdést, mennyire ismert a helyszín, amelyen a történet játszódik (ez minden vizuális információra vonatkozik, tehát az építészetre, ruházatra, technikai részletekre stb. is). Az ismertség fokától függően feladata nem a leírás (= leképezés), hanem a vizualizálás és azon felül a szuggerálás. Ez azt jelenti: emeljen ki egyes tipikus részleteket, és ezeken a részleteken és az ábrázolás módján keresztül teremtsen önmagán túlmutató hangulatot.

Gondoljon arra, hogy minden érzékünkkel magunkba szívjuk környezetünket (nemcsak látjuk, hanem érezzük, érzékeljük, sőt ízleljük).

A tereket tegye észrevétlenül szimbolikussá: mindig reprezentáljanak valamit az elbeszélő vagy a főszereplő számára, majd idézze fel ezt a dimenziót.

Ugyanez érvényes a fizikai részletekre, amelyek nemcsak kompozitórikusan képesek az kötetet egységessé tenni, hanem vezérmotívumokká válnak, sőt központi tárgyi szimbólumokká, mint Anette von Droste-Hülshoff „A Zsidóbükk" című regényében, vagy mint a fehér és vörös kamélia ifjabb Alexandre Dumas „A kaméliás hölgy" című alkotásában.

A helyszín kiválasztása és ábrázolása során – ahogy máshol is – érvényesül a változatosság törvénye. Váltakoznak a színhelyek, napszakok, időjárási viszonyok. Miután egy jelenetet a belső térben játszott végig, menjen át a parkba, vagy a tengerpartra; egy harmadik jelenthez használja a kávéházat, egy kocsmát vagy egy autót – természetesen mindenkor a történet kívánalmai szerint. Az olyan ismétlődésekkel szemben, amelyeket a cselekmény vagy a kompozíció megkíván, mindaddig nincs kifogásom, amíg elkerülhető az állandóság monotóniája.

Lazítsa a párbeszédeket a helyszínre tett rövid, de funkcióval bíró utalásokkal, készítsen intenzív hangulatú pillanatfelvételeket, és készítse elő a főszereplő cselekményeit és/vagy érzelmi helyzetét közvetett és észrevétlen utalásokkal.

A természet- illetve általában a tájábrázolások gyakran a mű nyelvi tetőpontját képezik. A szerző felvonultathatja tudása legjavát. Ezt mindenekelőtt akkor tegye, ha központi szimbólumokról van szó. Itt is igaz, hogy ha az ábrázolás kalligrafikus öncéllá válik, könnyen terméketlennek és tolakodónak hathat. A konkrétumokban, az asszociációkban bővelkedő képgazdagságban, a ritmus és hangzás csábító alakzataiban – és talán még egy adag meglepetéssel és izgalommal gazdagítva – adja a tájábrázolás szuggesztív erejét.

A nyelvről

A nyelv végeredményben az irodalmi mű felülete, „hangzó határa" (Max Frisch); a jelentések hordozója és közvetítője, és a varrat aközött, amit az író ki akar és tud fejezni, és aközött, amit az olvasó befogad, és képekké, elképzelésekké és érzésekké alakít. A nyelvben bontakozik ki az írói képesség. A szerzők szeretnek nagy tehetséggel megáldott történetalkotókként tündökölni, de ha nyelvileg nem tudják kivitelezni történetüket, csak elpufogtatják tehetségüket. Döntő fontosságú tehát, hogy mesteri nyelvi megformálásra törekedjünk.

Hogyan növelhetem nyelvi kompetenciámat?

Mit tehetünk nyelvi képességeink javítása, és a precíz, veretes, változatos kifejezőkészség érdekében?

✍ Tanulmányozza irodalmi példaképei mindenkori technikáját, utánozza őket, parodizálja írásaikat. Közben fordítson különös figyelmet a nyelv ritmusára, a szintaktikai struktúrákra, szó- és képválasztásra, metaforákra. Próbálja meg magáévá tenni nyelvezetüket. Az elméleti ismeretek nem sokat segítenek, a tett a döntő.

✍ Ne csak irodalmi kedvenceit tanulmányozza, hanem elismert klasszikusokat és szokatlan, vagy különösen innovatív nyelvezetet használó szerzőket is.

✍ Minden irányba fejlessze szisztematikusan szókincsét és olvasottságát. Jegyezze fel magának az ismeretlen szavakat és beszédfordulatokat, a jól sikerült hasonlatokat és képeket. Azokról a területekről, amelyeken nem mozog biztosan, vagy amelyekben mindig más és más kifejezés-változatok fordulnak elő, készítsen listát a szinonimákból, antonímákból és rokon értelmű szavakból. Egy képes szótár segítségével sajátítsa el a pontos szakkifejezéseket. Bővítse szaknyelvi ismereteit is. Természetesen nem csupán a specialisták által értett terminusokról van szó, hanem a magától értetődő és esetleg a köznyelvbe is átkerült kifejezésekről. Mindenekelőtt képszerű kifejezéseket keressen, ne elvonatkoztatott vagy idegen nyelvből átültetett szavakat. (Az asztronómia például dőzsöl a metaforákban: az „ősrobbanástól" a „fekete lyukakig" megy a nyelvi utazás, kozmikus „embriók" és „hüvelykek" kísérik az utat, amelyet „kiégett csillaghullák" és „napkadáverek" szegélyeznek.)

✍ Próbáljon meg meghatározott szaknyelveket másolni vagy parodizálni, például a jogászok és a közigazgatás nyelvét. (Azért is, hogy megértsük, hogyan torzíthatjuk el anyanyelvünk elegáns megjelenését: normalizálások, absztrakciók, szóösszetételborzalmak, skatulyamondatok.)

✍ Olvasson interjúkat, speciális célcsoportoknak szóló újságokból is vagy épp onnan, tanulmányozza a hanyagul vagy fokozott imponálási vágyból alkalmazott zsargont. A reklámszakemberek („kommunikációs tanácsadók") és fotósok másképp beszélnek, mint a közgazdászok, a természetjáró csodabogarak pedig könnyen megkülönböztethetőek a számítógép előtt üldögélő csodabogaraktól. Hasznosak lehetnek a talkshow-k és hasonló műsorok is.

✍ Bámuljon az emberek arcába, hallgasson ki kocsmai, metrós és bolti beszélgetéseket. Figyeljen a fiatalok, kulturbuzgó intellektüellek, színpadi típusok, sörbarátok, divatbábok, gyerekek, külföldiek és politikusok nyelvezetének sajátosságaira. Tanulmányozza a párbeszédek menetét, az ironikus felhangokat, a mimikát és a gesztikulációt stb.. Jegyezze fel magának az ismeretlen fordulatokat, ha jól sikerültnek, színesnek és szokatlannak tűnnek.

A stílus finomítása egy dolog, az egyéni nyelvi gyengék felismerése és javítása pedig egy másik. Egyes szerzők hajlanak a rendhagyó igék és nominális[60] szerkezetek felé, mások a redundancia[61] hívei és átsiklanak a szóismétlések felett. Próbálja meg tehát kitalálni, melyek az

60 Névszói stílus: a stílusnak az a faja, amelyben a nominális elemek (főnév, melléknév) jutnak túlsúlyra a verbális elemek (főként a létigék) rovására, s amelyben a nyelvtani kapcsoló elemeik (kötőszó, rag stb.) elmaradnak.

61 Köznyelvi értelemben bőbeszédűség, terjengősség, felesleges elemeket tartalmazó közlemény.

ön tipikus hibái, és az írás és átdolgozás során szenteljen ezeknek kitüntetett figyelmet.

Az írókra egyébként éppúgy érvényes, mint amit a zongoristák vagy teniszezők esetében magától értetődőnek tartanak, hogy gyakorolni kell! Írjon naponta, és ne felejtse el az ujjgyakorlatokat sem. (Merítsen ötleteket az utolsó fejezetben található feladatokból.)

Stílus, nem stilizálás. Tanácsok a nyelvi megformáláshoz

„A helytelen kifejezésmód úgy hat, mint egy műfogsor."
(Thomas Bernhard)

A nyelvezet megformálása természetesen mindig a szándékolt hatás függvénye. Döntő jelentőségű, hogy a szerzőnek mennyire sikerül közvetítenie az olvasó felé azt, amit mondani szeretne, és amit a történet megkövetel: információs- és súrlódási veszteségek nélkül, ficamok és hamis pózok nélkül. Eközben a történet ügyének és a kívánt tartalomátvitelnek kell a középpontban állnia, nem a szerző nyelvi prezentációjának.

Világos, hogy sok igényes szerző illetve szerzőnő manapság épp az ellenkező stratégiát követi: nyelvi eszközökkel szeretnék a történetet nagyobb távolságba helyezni, feltűnővé tenni, feltupírozni, a nyelvet művészi fogásként vetik be, Viktor Šklovski szerint a befogadás folyamatának meghosszabbítása érdekében. Meglehetősen bizalmatlanok a sima fogalmazásmóddal szemben, és önfejűen a terjedelmes ábrázolási stratégiákat kedvelik.

De, így mondják, a stílus maga az ember. Ez azt jelenti, hogy a stílus magától jön létre, amikor megpróbálunk egy feladatot megvalósítani, és agyondolgozza magát valamely íráson; a stílus nem valamely szándékosan elidegenített és állítólagosan individuális nyelvi igény által jön létre. Ilyen módon csak színlelés jön létre. A személyes stílust soha ne keverjük össze a stilizálással, ahogyan a kezdőkkel gyakran előfordul, nem a terpeszkedő pózok, sem a kitekert vitustáncok teszik az írót. Sajnos néhány professzionális olvasó – lektorok, kritikusok és zsűritagok – bedől a nyelvi ripacskodásnak és a modoroskodásnak, sőt meg is követelik azt. De hatásuk gyorsan elpufog, ha mögötte nincs tárgy. És semmi sem olyan üres, mint a tegnap stilisztikai színlelése.

A következő tanácsokat megszívlelendőnek találom:

- Kerülje a szóismétlések és szintaktikai konstrukciók okozta szándékolatlan monotóniát.
- Írjon gazdaságosan. Húzzon ki minden redundanciát és kettőzést. A halmozódó hatások, a túlzásba vitt lelkesedés és a szentimentalitás gyakran lírai giccshez vezetnek.
- A nyelvi gazdagság és a differenciált kifejezésmód tekintendők elérendő célnak. Törekedjen mindenkor a találó kifejezésre. Csak nagyon kevés igazi szinonima létezik egy nyelvben, ha egyáltalán létezik.
- Minden, ami kifeszített és kicsavart, a molyládába való. A művészies próza, ha meggyőző is, apróságokra vesztegetett idő.
- A skatulyamondatokat hagyja meg a jogászoknak.
- A sztereotípiák, klisék és trivialitások a kifejezőerős nyelv és a meggyőző stílus sírgödrei.
- Ügyeljen a forma és tartalom egyezőségére. A gyors elbeszélési tempó más szintakszist kíván meg, mint egy kedélyes, nyugodt leírás (rövidebb mondatok, esetleg megszakítások, kihagyások). Minden beszélőnek meg kell különböztetnie magát a többitől, az első személyű elbeszélőnek szerepprózára van szüksége.
- Vigyázzunk az időszerű szóválasztással: gyorsan divatjamúlttá válhat. Ez mindenekelőtt a szleng kifejezéseire és a divatos célzásokra vonatozik (és bizonyos körülmények között az áradatokra és hasonlókra is).
- Elbeszélése legyen képszerű, kerülje az absztrakciót és a nem specifikus kifejezéseket. A rávilágító hasonlatok és feltáró metaforák mélyebb dimenziót és színt adnak prózájának.
- Jusson eszébe gyakran a jelige: „Show, don't tell!". Ne csak kiszínezze, próbálja meg felidézni: az olvasó emlékeinek és tapasztalatainak találó felhívása által „vizuális" együttműködés jön létre közte és a szerző között. Ha a részleteket is jól választja meg, az olvasó többet lát, mint ami le van írva.
- A vizualizálásnál és a felidézésnél is erősebben hat a szuggerálás, azaz az elfeledett képek és rejtett érzések közvetett előhívása. Aki birtokában van ennek a művészetnek, mester. Nézze meg Bováryné már említett kocsiútját, vagy olvassa el újra, hogyan hal meg Hanno Buddenbrook tífuszban Thomas Mann

keze által: egy lexikon szócikket „idézi" a betegség lefolyásáról. A közvetett sokkal intenzívebb hatást fejt ki, mint amilyet a könnyek papírra hullatása valaha is képes lenne.

✎ Egy elbeszélő, aki egyre-másra magyarázatokat fűz történetéhez, manapság kevésbé lesz képes híveket szerezni magának, mint eddig valaha. Az elbeszélő semmiképp se specializálja magát bármiféle vélemény kinyilvánítására. Ez fokozottan igaz magára a szerzőre. („Felfogásom szerint egy regényírónak nincs joga, hogy megmondja véleményét e világ dolgairól. Utánozza Istent alkotásában, azaz alkosson és hallgasson." Gustave Flaubert)

✎ A világra szóló igazságok nem lehetnek mások, mint gondolati klisék. Akkor is, ha „igazak": igazságuk elhasználódott. A következő egyenlet érvényesül: absztrakció + klisé = súlyos hiba.

✎ Az elmélkedések, intellektuális szócsatározások, kommentárok feladata, hogy szokatlan aspektusból világítsanak rá a történésekre. Az extrém álláspontok, odavetett túlkapások, újszerű gondolati kombinációk figyelmet válthatnak ki, ellentmondásra csábíthatnak, és jellemezhetnek egy szereplőt. De általánosságban inkább taszítják és untatják az olvasót.

✎ Az ironikus távolság, főleg a karakterek ábrázolásában, különösen a kezdők körében kedvelt, de nehezebben megvalósítható, mint a legtöbben képzelnék. Mindig tartsuk szem előtt, hogy sok ember egyáltalán nem tud mit kezdeni az iróniával, míg mások egyenesen allergiásan reagálnak rá; ráadásul könynyen nagyképűnek hathat. Tehát vigyázat!

✎ A nyelvi túlzásoknak és torzításoknak, tudatosan használt stílustöréseknek világossá kell tenniük funkciójukat, és meggyőzőnek kell hatniuk. Nem szabad tolakodónak vagy mesterkéltnek lenniük, vagy öncéllá válniuk.

✎ A nyelvi hatás nem utolsósorban a ritmuson és a hangzáson alapul. („Meg vagyok győződve, hogy a próza legtitkosabb és legerősebb csábereje ritmusában van." Thomas Mann) A hoszszú mondatok és a ringatózó ritmus az olvasóban más érzést keltenek, mint a hektikus Staccato és a ziháló topogás. A lekerekített mondat-kadenciák inkább ösztönöznek továbbolvasásra, mint a göröngyös kezdetek. A szavak hangzása, a mély vagy magas magánhangzók túlsúlya, az alliterációk, asszonanciák, feltűnés nélküli rímek, vagyis a nyelv „teste" szuggesztív, sőt mágikus erővel bírnak, amely alól az érzékeny olvasó aligha vonhatja ki magát.

✎ A nyelvi megformálásnak nem szabad tartósan (akaratlanul) kiragadnia az olvasót a fikcionális álomból. Ha mégis ez a szándéka, pontosan találónak, meglepőnek és igézőnek kell lennie. A lapos képek, megtört ritmusok és ügyetlen mondatszerkezetek nemcsak technikai hibák, hanem könnyen elszakítják a szöveg és az olvasó között kialakult köteléket, és ezzel együtt annak alapját is, hogy szabad akaratából és élvezettel átadja magát egy idegen fantáziálásának.

✎ Mindazonáltal vannak nyelvi erények is. Nem lépnek fel hangoskodóan, néhány szerzőre esetleg régimódi hatást gyakorolnak, de nyugodtan bízhatunk bennük. Ezek pedig: világosság, pontosság, dinamika, közvetlenség, változatosság, szín és elegancia.

Gyakran a mű kritikus pontja a nyelvezete. Minél „gyengébb" a történet, annál „erősebbnek" kell lennie a nyelvnek. Akinek van a tarsolyában egy jó történet, és elbeszélőként teljesen visszafogja magát, nyelvi mesterségre van szüksége, semmi másra; aki viszont csak egy gyenge történetet tud nyújtani, és – elbeszélőként és/vagy akár önéletrajzi jelleggel – saját magát tolja előtérbe, annak szokatlanul jól, szellemesen és lebilincselően kell írnia. Ebben az esetben megbocsátják gyengéit, és a hiúságát is elnézik. Aki elsősorban nyelvezetével és szokatlan elbeszélési stratégiával kíván babérokat szerezni, annak nyelvileg brillíroznia kell. De így világosan látható, hogy végső soron csak a kisebbségekhez beszél, talán a kritikusokhoz és nyelvészekhez, és mindig kiteszi magát annak a veszélynek, hogy elszalasztja a (normális) olvasókat.

De minden tanácson és szabályon túl a nyelvre is igaz, ami a történetre és a szereplőkre: ami működik, az működik, ami magáért beszél, azt nem kell bizonygatni.

Egy megjegyzés még a nyelvi komikum eszközeiről. A következő lehetőségek állnak ehhez rendelkezésére:

- nem igazi beszéd (irónia),
- eltúlzott utánzás (paródia) és torzítás,
- nyelvi célzások és tréfás megfogalmazások (szójátékok, meglepő fordulatok, poénok),

- a stílusok meglepő váltogatása,
- nyelvi kontrasztok, diszparát[62] és inadekvát[63] kifejezésmódok,
- utalások a tabukra, a tabu határainak átlépése,
- nyelvi „kacsingatás" (az elbeszélő szövetkezik az olvasóval a szereplők háta mögött).

Egy jó prózai komédia megírása művészet, amelyet át kell engednünk a született tehetségeknek és a haladóknak. Ez többek között annak köszönhető, hogy az elbeszélés normális esetben érvényesülő szabályai közül sok a komikus szövegtípusokban nem alkalmazható.

Más oldalról a komikus részek fellazítják a szöveget és szórakoztatnak olvasás közben. Aki úgy érzi, van adottsága a vicces kifejezésekhez és a komikus helyzetekhez, az erősítse ezt a képességét, és nem árt alkalomadtán próbára tennie azt. De a komikumot sohase erőszakoljuk ki, vagy érjük el olcsó eszközökkel. Semmi sem hat olyan kínosan, mint egy nyilvánvalóan szándékolt, de félresikerült kísérlet arra, hogy viccesek vagy komikusak legyünk.

Szimbólum és metafora

„Az érzékek és a szenvedélyek semmi mást sem mondanak és értenek, csak képeket. Képekben rejlik az emberi ismeretek és boldogulás minden kincse."
(Johann Georg Hamann: „Aesthetica in nuce")

A szimbólumokban csapódik le az emberi tapasztalatok jelentése konkrét (érzékletes) képekké, amelyek túlmutatnak önmagukon, és általános igazságot fejeznek ki, amelyet sok ember ért gondolati és fogalmi közvetítés nélkül is. A szimbolikus önértelmezés és önábrázolás kollektív folyamatában a művész kiemelkedő helyet kap. Műve témáin és a megformáláson keresztül – ahogy Goethe mondta – a világ szimbolikus transzformációját célozzák. A mű legmagasabb rendű célja eszerint, hogy általános szimbólummá váljon: szimbolizálja az ember helyzetét a világban, saját helyét és koráét. Az irodalom a mítoszokhoz kapcsolódva és annak utódaként nagyot alkotott ebben a tekintetben: Odüsszeuszt illetve az Odüsszeiát, Oidipuszt, Parszifált, Don Quijotét, Hamletet, Robinson Cruesot, Faustot és Mephistót, Anna Kareninát, Kafka világát, „Az elveszett idő nyomában"-t, a „Varázshegy"-et, „A Godot-ra várvá"-t, és még sok mindent.

Egy ilyen távoli cél mögött minden mű kicsiben dolgozik a világ szimbolikus transzformációján, és a kérdés az, hogy mely eszközöket használjuk ehhez. Rögtön hangsúlyozni szeretném, hogy a szimbolizálás technikáinak uralása az ábrázolás képességének magas fokát feltételezi. Alapvetően itt is igaz, hogy a szimbólumok sohasem hathatnak kiszerkesztettnek, szándékoltnak vagy erőszakoltnak; természetesen és magától értetődően kell megjelenniük, és mind szó szerinti, mind átvett jelentésükben érthetőnek kell lenniük az olvasó számára, anélkül azonban, hogy fogalmi képletté redukálhatóvá válnának.

Milyen technikák említhetőek?

A legtöbbet használt és a legkevésbé hatásos a hagyományokkal rendelkező szimbólumok és nyelvi kifejeződésük: a konvencionális metaforák használata, amelyeket kultúránk olcsón kínál, és amelyek aprópénz módjára naponta cserélnek gazdát az emberek közötti érintkezésben, a média nyilvánosságában és a politikában. Valaki a keresztjét viszi, kardokból lesznek az ekevasak, a tűz infernóvá válik (= pokol), és a gazdasági megszorítás völgyfenékké, amelyen nagy kínnal át kell mennünk, mert túl sok kollektív szabadidős park csalogat benne kínálatával. Egy egész állatkert tekinthető meg benne: Baulöwen[64], ingatlancápák, címersasok[65], békegalambok és gólyák. Ahova csak nézünk: körülvesznek a szimbólumok és egy többé-kevésbé poros metaforaarzenál segítségével beszélnek hozzánk.

Aki a régi és új „szimbólumhordalékot" (Paul Ricoeur) szeretné jelentéshordozóként használni művében, annak tudatában kell lennie, hogy az a veszély fenyegeti, hogy szereplőire, tájaira vagy valamely más elemre csak metaforikus giccscímkéket (Umberto Eco) ragaszt. Az elhasznált szimbólumok tolakodónak, ugyanakkor üresnek hatnak, mint a kiszívott, lerágott frázisok.

A másik oldalról közelítve azonban egy szerző sem tud meglenni a hagyományos szimbólumok és metaforák alkalmazása nélkül. Még ha szándékosan kerüli is ezeket: mindenütt ott vannak. Ha pedig el kívánja rejteni őket: az olvasó mégis észreveszi. A dilemmából levont következtetés:

[62] Különnemű, elütő, össze nem egyeztethető, összeegyeztethetetlen.
[63] Egyenlőtlen, nem megfelelő, nem hozzámért.

[64] A Bau- –építési és a Löwe – oroszlán szavak összetételéből, előkelő piaci szerepű építési vállalkozót/ vállalkozást jelent.
[65] A német Pleitegeier szó a német címersas gúnyos elnevezése, és a csődbe jutott emberre, kereskedőre alkalmazott kifejezés is egyben.

☞ Az ismert mitológiai vagy irodalmi szimbólumokat ne közvetlen idézetként alkalmazza, hanem inkább utalás vagy implikáció formájában. A szimbolikus mutatóujjakat engedje át azoknak, akik belső ürességét majd kölcsönvett jelentéssel töltik meg.

☞ Kerülje az elcsépelt szimbólumokat és giccses hasonlatokat („öngyilkos akció"[66], „egy férfi mint egy oroszlán", „őzszemei csillogtak", „angyali megjelenés", „balzsam a léleknek").

☞ Maradjon reális. Hagyatkozzon az immanens szimbolikára, amely sok dolog és folyamat sajátja, és hatásos is, ha megfelelőképp ábrázoljuk anélkül, hogy mélyebb jelentések felé sandítanánk. Szentelje magát az élet kiemelt pillanatainak, ábrázolja, mi tűnik fontosnak ön előtt, a kliséket pedig hagyja meg a szappanoperáknak.

[66] A német Himmelfahrtskommando szó első tagja, a Himmelfahrt mennybemenetelt jelent.

Az egyszerű „realista" mimézis még nem ad szimbolikus mélységet vagy jelentést a dolgoknak vagy az eseményeknek. De amint arra a terekről szóló fejezetben rámutattam, a terek és helyek, vagy akár testrészek bizonyos adataira nem lehet immanens szimbolika nélkül gondolni. A szövegek beágyazódnak az irodalmi hagyományba: egy velencei látogatás például közvetlenül az „intertextuális" kapcsolatok visszhangjába kerül. Szépségre, pusztulásra, bukásra, halálra, szomorúságra, útvesztőre, (tiltott) szerelemre, nászútra, üzleti szellemre és bujálkodásra asszociálunk, és ezen túlmenően persze gondolákra, turistákra, galambokra és dózsékra, „O sole mio" stb.. Minden asszociáció újabbakat ébreszt, nagyon személyeseket is: a gondola nemcsak koporsó és Hadészi utazás, hanem emlékezés is a szép órákra saját feleségünkkel vagy szerelmünkkel.

A helyszín leírásakor mindig vegyük fontolóra a díszítő és jellemző részletek mellett az immanens szimbolikus asszociációs erőt is, és alkalmazza céltudatosan és értőn: célzásként, utalásként, rámutatásként.

Ha valami nem mutat túl önmagán, de érzéki képként szeretnénk alkalmazni, szövegstratégiákra van szükségünk a szimbolikus aura megteremtéséhez. Hogyan transzformáljunk tehát egy szövegelemet a jelentés realista síkjáról a szimbolikusra? Umberto Eco két stratégiát jelöl meg:

- „a jelentőség eltúlzása" illetve „a szöveg menetének megzavarása",
- és „tartalmi köd".

Más szavakkal: a szövegelemeket egyrészt tegyük feltűnővé, ugyanakkor hagyjuk határozatlanul, sokértelműen magyarázhatóan őket. Ujjunkkal (de ne felemelt mutatóujjunkkal!) jelezhetjük az olvasónak: figyelem, kettős sík.

Vegyünk egy példát: a regény főszereplője, egy sikeres író napi munkájától kissé fáradtan sétálni indul. Egy parkban barangol, végül hazaindul. Eddig egészen realisztikus és normális, semmit sem gondolunk hozzá. Ha azonban egy közeli temetőben sétál, az már valamivel többet mond. Olvasóként „a halál közelségére" asszociálhatunk, és megkérdezzük, miért keresi fel ezt a helyet. Más nem történik, valószínűleg elfelejtjük gondolatainkat, legalábbis addig, amíg néhány oldallal később az író megint a temetőben kószál (a cselekmény megismétlődése = szerkezeti minta ⟶ különös jelentés). Képzeljük el most a következő jelenetet: az író sírfeliratokat tanulmányoz (olvasói reakció?), tekintete két kőből faragott „apokaliptikus állatra" esik (!!), álmodozásba merül, és hirtelen, mintha csak álmából ébredne, egy sajátos külsejű férfit fedez fel a bejáratnál, magas, tompa orrú. Az idegen parancsolón néz le rá (?!), az író megijed, szétnéz, egyedül van-e, és mire megfordul, az idegen fantom módjára eltűnik (!!!). Az író nyugtalanul hazamegy, furcsa képeket lát, esőerdei tájakat (?), amelyek betegségeket terjesztenek (!), és hirtelen erős, nem egészen világos hangulat vesz rajta erőt, amelyet végül „utazási kedvként" azonosít (!!??).

Látjuk, mit hoz létre a szöveg: egy hétköznapi találkozást a temetőben feltűnővé tesz (= a jelentőség eltúlzása), ugyanakkor tisztázatlanul hagyja (= tartalmi köd).

Milyen eszközöket vetett be a szerző? Rövid időre hagyja, hogy az író olyan tudati síkra váltson, amelyet megszoktuk, hogy átvitten értelmezzünk. Álmainkban a világ bizarrá, ködössé, érthetetlenné válik, és ha olvastunk C. G. Jungot vagy Sigmund Freudot, próbáljuk megfejteni, ha nem, talán azt mondjuk: „Hülyeség!" Az irodalmi álmokat (álmodozásokat) azonban nem tudhatjuk le annyival, hogy hülyeség, ezekre a fikcionális szabály vonatkozik: a szöveg minden egyes elemének értelemmel kell bírnia, akkor is, ha az nem világlik ki azonnal (= a szöveg menetének megzavarása). Nyugtalanul reagálunk: titok, szimbólum? Hogyan értelmezzük az olyan gyorsan eltűnt férfit a temetőben? A szerző és a történet típusa alapján ta-

lán szökésben lévő gyilkost feltételezünk benne (krimi), vagy a halál követét. Ismerünk hasonló modelleket az irodalmi hagyományból: a halál mint különösen színre lépő idegen, egy első figyelmeztetés („visszajövök"), utalás: „Már nincs sok időd."

Tovább szőhetjük az asszociációkat, de érdekesebb, ha technikájukat követjük nyomon: egy folyamatot feltűnővé tesszük, különös síkra tereljük, asszociatívan gazdagítjuk, és az egészet sokértelmű tisztázatlanságban hagyjuk.

Még azt is mondhatnánk, példánkra visszatérve: „Mindennek megvan a maga természetes magyarázata, az író kimerült volt a sok munkától, lakása közelében van egy árnyas temető, művészetszerető ember lévén szívesen nézegeti a kőszobrokat, amelyek véletlenül épp apokaliptikus állatokat ábrázolnak. Miért ne találkozhatna egy idegennel? Mindenütt idegenek futkosnak."

Ha most az író a történet előrehaladtával többször találkozik feltűnő idegenekkel, akik külsejükben hasonlítanak az elsőhöz, a szimbólumokra nem fogékony olvasó idővel nem tudja elkerülni, hogy észrevegye az ismétlődést, és figyelmet fordítson a különös férfiakra. És ha aztán egyre másra utalásokat olvas, amelyek az alvilágra, halálra, ördögre, öregségre, koporsóra stb. emlékeztetnek, világos és tudatos képpé sűrűsödik benne, amely utalás jellegénél fogva megragadja értelmét. Az író találkozik a halállal, aki feltehetően utoléri őt.

A sikeres szimbolizálás során tehát a következőkkel dolgozunk:

- tisztázatlanságokkal, pontosabban: a szöveg többértelműségével („tartalmi köd": mit akar ez az idegen ember?),
- szimbolikus asszociációkhoz közeli elemekkel („apokaliptikus állatok"),
- metaforákkal („koporsófekete gondola" = „a szövegfolyás megzavarása", mert szokatlan, és „a jelentőség eltúlzása": mert a gondolák mindig feketék),
- kompozitórikus mintákkal („a jelentőség eltúlzása" ismétlések vagy a szokatlan elhelyezés által, egy szöveg elején például, vagy a végén; a szöveg keresztvonatkozásai által is: ha, mint a „Halál Velencében" című regényben, amelyre a példa támaszkodik, Gustav von Aschenbach egy dionüszoszi csoportot lát egy elnyújtott U-kiáltással a völgybe zuhanni, és ráadásul a szövegből tudjuk, hogy „Tadzio", a kívánt fiú neve szólítva nyújtott U-hangra cseng ki, keresztkapcsolat jön létre, amelyhez közel áll az az utalás, hogy a fiú „egy gőgös istenség eszköze"),
- és gyakran a „derealizálás" valamely formájával is (jelen esetben az író álmodozása, olyan technika, amelyet még ma is szívesen alkalmazunk; gondoljunk csak Stephen Kingre).

Ma, a keresztül-kasul interpretált világ korában, egy jól sikerült, ami azt is jelenti, nem tolakodó szimbolizálás kétszeresen nehéz. Ilyen világosat és mesterit, mint amilyet Thomas Mann novellájában, a tornyosuló szimbólumhalmok között már nem találunk. Alkosson inkább az ábrázolási technikák segítségével szimbólumokat, és ne hagyatkozzon ismert képek odavonszolására. Mondjunk le a szövegben történő önértelmezésekről is.

Végezetül még egy megjegyzés a „derealizálás" egy extrém formájáról. Példánkban az író az álmodozás rövid fázisának erejéig átcsúszott a „reális" világból egy „derealizált" világba. Amennyiben egy szöveget ír, amely feloldja ezt az ellentétet, és általánosságban nem „reális", el kell határoznia magát a speciális szövegtípusok mellett, amelyek a realitáson kívül játszódnak (*fantasy, science-fiction* stb.), vagy egy elvileg példaszerű vagy szimbolikus írásmód mellett. Az utóbbi esetben, és csakis ez érdekes itt, az olvasó csak akkor tud értelmet adni a szövegnek, ha „átvitt értelemben" olvassa, vagyis ha szimbolikus módra kapcsol.

Franz Kafka megmutatta számunkra, hogyan működhet ez a fajta írás; sikeres utódok – jó okkal – jóformán nem akadnak. Kafka életműve és világa olyan egyszeri, hogy mindenki, aki igyekszik nyomába eredni, epigon utánzónak tűnik. Kafkának sikerült az utalásoktól mentes realizmust a szimbolikus terébe helyezni, és fordítva: a szimbolikusat reménytelenül realistaként feltüntetni. Elbeszélése újra és újra keresztezi az utalások minden kísérletét, és épp ezáltal marad szimbolikus üzemmódban feloldhatatlan. Követeli az utaló átvitelt, ugyanakkor megtagadja. Ismert szimbólumokat idéz fel (pl. a kastély), de se fel nem oldja, se be nem váltja azokat. Eltávolodik reális világunktól (egy ember féreggé változik) és mégis benne marad, mintha mi sem történt volna.

Kafka ábrázolási formái és szimbolizálási technikái túl egyszeriek, és túl ismertek ahhoz, hogy példaképül szolgálhatnának. Kerülje te-

hát a kafkai írásmódot. A szövegek vagy lapos utánzatnak tűnnének, vagy megrekednének feszülten allegorizáló formájukban, amelynek vajmi köze van az eleven irodalomhoz.

Átdolgozás és javítás

„Tűzzel kell terveznünk és egykedvűen végeznünk"
(J. J. Winckelmann)

„Az éppen leírt dolog megmérettetéséhez idő kell."
(Vladimir Majakowski)

A mű távolsága és sajátos logikája

„Az újraírásban áll az írás minden titka." Mario Puzo eme kiélezett mondata azt a fontos és a legtöbb író által megerősített felismerést tartalmazza, hogy az átdolgozás és javítás nagymértékben hozzájárul a mű sikeréhez.

Hogyan járjunk el, és mely aspektusokra kell különös figyelmet fordítanunk?

Döntő, hogy az első tervezet és az átdolgozás közé némi távolságot iktassunk be. Távolságra van szükségünk a szöveg erősségeinek és gyengéinek felismeréséhez, az arányok helyes megítéléséhez, a célirány meglátásához, azaz az író és olvasó közötti szerepcseréhez. Az első tervezet megpróbáltatásai után tartson tehát szünetet, menjen szabadságra, utazzon el, mindenképpen hagyja a művet egy időre a fiókban heverni.

Végül olvassa el hangosan, és próbálja meg közben saját magát hallgatni, és hagyni, hogy a mű hatása kibontakozzon. Nincs ennél jobb teszt. A szóismétlések, a ritmus megtörése, a skatulyamondatok, a túl hosszúra sikerült nominális szerkezetek azonnal kihallatszanak a szövegből. A kifeszített párbeszédek, absztrakt kifejezések, hosszú lélegzetű leírások szintúgy. Figyeljen arra, milyen érzéseket kelt önben a szöveg: unalmat talán vagy egyszerűen valami nem jó érzést (olyankor a szöveg elveszíti belső feszültségét és tömörségét); talán azonban bevonva érzi magát, lebilincselve, a jelenetek plasztikusan megelevenednek ön előtt (ez esetben a részlet meglehetősen jól sikerült).

Olvasás, és egyáltalán az egész átdolgozás szakaszában tegye fel magának újra és újra a kérdést:

> Helyes és világos-e az elbeszélés perspektívája?
> Elevenek, hitelesek, többdimenziósak-e a karakterek?
> Dinamikus és érdekfeszítő-e a történet elbeszélésének módja?
> Kibontakozik-e egy meggyőző fikcionális világ, amely saját belső logikáját követi?
> Sikerült-e komplex egységet alkotni, áttekinthető-e a mű, ugyanakkor őrzi-e egy utolsó titkot?
> *Egy* történetet beszélek el, vagy csak felvázolok ezt-azt?

Gyakori jelenség, hogy a mű keletkezésének folyamatában sajátos törvényességet hoz létre, a szerző szándékával ellentétesen bontakozik ki, és végül saját útján halad. („Darabokat írni olyan, mint a sakk: a nyitólépésnél szabadok vagyunk; aztán a parti saját logikát kap." Friedrich Dürrenmatt) Ezért olyan fontos, hogy mindig megkérdezzük magunkat:

> ☞ Mit kellene írnom? Mi lett belőle?
> ☞ Mi a mű magja, és mi a célja? Miről van szó valójában? Milyen „premisszát" adnék el Hollywoodnak? MI A TÉMÁM?

Minél világosabbá válik a középpont, amely köré írja a történetet, annál jobban fog sikerülni, hogy a műből kiszelektálja, ami felesleges, a jeleneteket, eseményeket, természetábrázolásokat stb. pedig e középpontra irányítsa, így kompozitórikusan is összeillessze ezeket egymással.

A középpont keresése nem azt jelenti, amint már rámutattam, hogy témáját plakátszerűen kibontja, és az olvasónak mutatópálcával mutogatja. Ellenkezőleg. A téma stratégiaként, titkos életközpontként viselkedik, amelyek alapján a regény elemei fejlődnek, és amelyre minden vonatkoztatható anélkül, hogy ezt kimondanánk.

A köldöknézéstől a plágiumig. Ellenőrző lista az átdolgozáshoz

A mű átdolgozása azt jelenti, hogy szisztematikusan végigkopogtatja a regény testét gyenge pontok után kutatva. Legyen kritikus, de

ne vigye túlzásba. Hogy megkönnyítsem a keresést, készítek egy vezérszavakból álló listát, amely a tipikus hibákat veszi sorra. Ezek az imént említett kérdéseket egészítik ki, a plotírás ellenőrző listáját (102. o.), és a „Megvizsgáljuk, találunk-e jobbat" című fejezet utasításait (184. o.). Fussa át újra a személyleírás és jellemkép vezérszavait is (63. o.).

Köldöknézés: az a regény, amely napló- vagy pszichoanalízispótlóként leginkább magának a szerzőnek szól.
Siránkozás: minden jajgató részt kiirtott a szövegből?
Körözőlevél-részletek: amennyiben még túl könnyen azonosítható részleteket talál saját életéből, különösen „példaképei" életéből, tüntesse el a nyomokat.
Morális mutatóujj: ágyazott-e történetébe személyes értékeléseket anélkül, hogy ezek a jellemek kifejeződését szolgálnák?
Érdeklődés: valóban érdeklődik szereplői iránt? Kedveli őket?
Igazságosság: betartotta az „epikus igazságosság" alapszabályait?
Az olvasóval való viszony: belátható-e a történet „realitása" és az olvasó élete közötti viszony?

*

Cím: kifejező és szuggesztív-e a cím? Keressen változatokat. Ügyeljen a ritmusra és a hangzószerkezetre.
Mottó: amennyiben mottót írnak: hozzátesz-e valamely szokatlan aspektust a szöveghez?
Téma: általános érdeklődésre tarthat-e számot a téma?
Csíra: mi volt tulajdonképpen a történet csírája? Van valamilyen belső kapcsolata a témával? Ha nem, miért? Mennyire egységes a regény?

*

Szerző/elbeszélő: alkalmanként beavatkozik-e a történetbe.
Elbeszélő: konzisztens marad-e az elbeszélés perspektívája és hangja? Nem hangzik-e helyenként elbizakodottan vagy hencegően? Elfogult-e?
Az elbeszélés távolsága: (túl) gyakran váltogatja-e a szereplőivel felvett távolságot?
Személyes elbeszélő: nem esik-e ki itt-ott a személyes elbeszélésmódból? Kommentálja-e a szereplőket és az eseményeket? Nem váltogatja-e rendszertelenül és túl gyakran a perspektívát?
Én-elbeszélő: összetéveszthetetlen hangon beszél-e az én-elbeszélő? Milyen távolságból mesél? Nem tud-e többet, mint amit látószöge tudnia enged?

*

Nevek: elválaszthatatlanul összefonódtak-e a nevek a szereplők neveivel?
Szimpatikus szereplők: elegendő szimpatikus karakterünk van? Felkeltik-e a főszereplők élményei emocionális részvétünket?
Kerek karakterek: megfelelően ambivalensre sikerültek a főszereplők? Képesek meglepetést okozni az olvasónak? A jellemábrázolás eléggé konzekvens és találó-e részleteiben?
Jellemábrázolás: konkrét és elég differenciált-e a szereplők ábrázolása? Cselekvésükben mutatta be a szereplőket, vagy állításokra is hagyatkozott?
Fekete-fehér ábrázolás: nem festette túl feketére a negatív főhőst? A gonosznak is jogos, vagy legalábbis érthető motívumokat adott?
Kiegyenlített erőviszonyok: körülbelül egyforma erősek az ellenfelek?
Motiváció: bele tud helyezkedni az olvasó a szereplők motívumaiba? Meggyőzi a szkeptikusokat is? Meggyőzőek-e a szereplők önmagukban?
Kontraszt: elegendő kontrasztot festett a szereplők mögé?
Aktivitás: a központi figurák cselekednek, vagy ön rángatja őket marionettként? Világos céljaik vannak, amelyeket törekvően követnek, vagy passzivitásba süllyednek?
Jellemváltozás: nem következik be túl gyorsan? Lépésről lépésre halad és követhető?
Rejtély: vannak még rejtélyes motívumok a jellemrajzolásban és magában a történetben? A „rejtély" mindenesetre nem azt jelenti, hogy szándékosan tartsunk fenn információhiányt!
Mellékszereplők: könnyen megjegyezhetőek, elevenek mellékszereplői?
Kapcsolati struktúra: nem túl összetett a kapcsolatok szövedéke? Nincsenek túlzásba vitt szereplők? Kiírt-e minden kapcsolati mintát, vagy legalábbis célzott rá? Vagy nem túl egyszerű a kapcsolatok szerkezete?

*

Szerkezeti minta: melyik tipikus szerkezeti mintára építi regényét?
Plotmodell: Melyik plotmodellhez, illetve mesterplothoz áll a legközelebb? Melyik modelleket kapcsolta össze? Keresett-e új variációkat?
A történet lehetőségei: minden ötletet átgondolt és kipróbált?
Valószínűség: hihető és valószínű-e története?

Túlzások: nincs túl sok melodramatikus és ponyvaelem a szövegben?
Krízisek és konfliktusok: áttekinthetőek, követhetőek és kényszerűek-e a krízisek? Előreviszik-e a konfliktusok a történetet? Fokozhatóak-e a konfliktusok az összeütközés elkerülhetetlenségéig?
Megoldás: a konfliktusok megoldása magukban a konfliktusokban rejlik-e, vagy *deus ex machina* módjára következik be?

*

Kezdet: megtámadhatatlan-e a nyitás? Magával ragadó, lebilincselő, nem túl lassú, és bevezet a történetbe?
Támadási pont: van-e olyan jelenet, amelyből a tulajdonképpeni cselekmény kibontakozik? Elég világos kapcsolatban áll a regény kezdetével?
A cselekmény felépítése: vázolja a cselekmény felépítését egy ábrában. Vizsgálja meg a jelenetek összekapcsolódását és ritmusát. Vegye ki a statikus elemeket, vagy tegye mozgalmassá őket.
A feszültség dramaturgiája: a maximumos görbének megfelelően halad a feszültség íve? Ritmikusan épül-e fel a feszültség a végső tetőpontig? Vannak akaratlan megszakítások a feszültségben, vagy szakaszok, amelyekben semmiféle mozgás nem észlelhető?
Meglepetések: vannak váratlan fordulatok és meglepetések, vagy túlságosan könnyen megelőlegezhető a történet?
A figyelem irányítása: egyértelműen és feltűnés nélkül oda tudta-e irányítani az olvasó figyelmét, ahova akarta? Jól helyezte-e el az elbeszélés hangsúlyait? A lényegtelen dolgokat nem kell részletesen ecsetelni, a fontosakról pedig gyorsan toválépni.
Késleltetés: nem árult el túl hamar túl sokat? Az olvasónak meg kell hagyni a rejtvényfejtés, a titkok örömét, feszültséggel teli lebegésben kell tartanunk.
Tetőpont: nem következik be túl korán a tetőpont? Elő van készítve? Nem előrelátható?
Befejezés: kényszerűen adódik-e a történet befejezése a cselekmény lefolyásából és a főszereplők jelleméből? Belátható, világos és elfogadható? Nem fejezte be elhamarkodottan a történetet? Elvarrt minden szálat? Nem maradnak megválaszolatlan kérdések?
Nyitott vég: jól megfontolta ezt a megoldást? Valóban ez az egyetlen lehetséges és meggyőző? Belátható? Meg fogja találni az olvasó a választ?

*

Ábrázolási modell: milyen a szcenikus és nem szcenikus ábrázolás aránya? Nem túl sok a leíró rész, nincs túl sok hosszú, száraz beszámoló?
Jelenetek: tömörek-e a jelenetek? Nem kezdődnek-e idő előtt? Önmagukban is strukturáltak, és rendelkeznek saját tetőponttal? Van-e bennük mozgás? Konfliktusokkal terhes eseményről van-e szó? Folydogál-e valamilyen irányban a cselekmény? *Cliff-hanger*-rel végződnek-e a jelenetek?
Párbeszédek: feszesek, informatívak, elevenek, jellemzőek-e a párbeszédek? Valóban egymással beszélnek-e a beszélgetőpartnerek, vagy az olvasóhoz? Nem válnak-e az elbeszélő vagy egyenesen az író szócsövévé? Kitörölt minden felesleges „mondta" típusú magyarázatot?
Átvezetések: meggyőzően kapcsolódnak-e egymáshoz a jelenetek? Elő vannak-e készítve az ugrások?
Visszapillantások: nem sikerültek-e túl hosszúra a visszapillantások? Önálló szerkezettel bírnak-e?
Beszúrások: nem tette-e nyugtalanítóvá a szöveget túl gyakori beszúrásokkal, és nem zavarta-e meg ezzel az olvasás folyamatosságát? Nem lehet-e a visszapillantásokkal és beszúrásokkal közvetített információkat cselekménnyel és párbeszédekkel átadni?
Elmélkedések: nincs a szövegben túl sok elmélkedés? Vagy kommentár és ítélet? Engedje át az olvasónak a lehetőséget, hogy levonhassa a következményeket.
Kompozíció: megfelelően összekapcsolta az egyes elbeszéléselemeket és motívumokat? Elegendő előremutatás, utalás, célzás, keresztkapcsolat van a szövegben? Vannak párhuzamos események, tükrözések, ellentétes irányú és tükrözött elemek? Megfelelően hangsúlyozta az ellentéteket?
Az elbeszélés ritmusa: kellően változatos és veretes-e az elbeszélés ritmusa?
Tárgyi tévedések: minden tényt megvizsgált?
Ellentmondásoktól való mentesség: átvizsgálta-e a regényt a lehetséges ellentmondásokat keresve minden téren? Ne engedjen apró zavarokat felmerülni. Az olvasónak bíznia kell benne, hogy mindennek megvan a maga értelme.
Gazdaságosság: kihúzott minden felesleges részt a szövegből? Vizsgálja át a szöveget újra és újra a redundanciák szempontjából, és keressen felesleges motívumokat.
Világtartalom: elegendő eleven „világ" van regényében?

Komplexitás: helyes-e az egyszerűség és komplexitás aránya? Nem feleslegesen bonyolult vagy átláthatatlan-e a cselekmény, vagy nem túl egyszerű és előrelátható-e?
Idő: megfelelően specifikus az idő? Logikus az idő haladása?
Helyszín: sikerült a tér és a hangulat ábrázolását feszessé, szuggesztívvé és jellemzővé tenni? Elég teret kap az olvasó fantáziája? Elegendő kiindulási pontot adtunk a vizualizálásnak és képzelgésnek? A helyszín megfelelően hangszereli a történést? Nem túl erőszakoltak a szimbolikus terek?
Hangulat: nem romboljuk le olykor akaratlanul a hangulatot?

*

Nyelv: figyeljen a nyelvi megformálás általános szabályaira (164. o.). Gondojon mindig arra, hogy a nyelv a regény utolsó és döntő minőségi követelménye.
Komikum: a vicces kifejezések, meglepő fordulatok, komikus helyzetek, adott esetben az ironikus poénok fellazítják a szöveget, és növelik az olvasási kedvet. Ne legyen halálosan komoly. De ne is erőszakoljon ki viccet. A humornak abszolút találnia kell.
Irónia: nem ironikus itt-ott akaratlanul?
Szimbolika: nem használt túl sok tolakodó szimbólumot? Törölje a szimbólumhalmokat és a kliséket. A szimbólumok megidézését változtassa utalásokká. Adott körülmények között teremtsen szimbolikus mélységet a megfelelő stratégiákkal.
Sztereotípiák: vannak még részek, amelyekben készen kapható elemeket használ? Törölje a kliséket.
Plágium: nem emelt el valamit tévedésből valahonnan? Erre nincs szüksége!

Az első olvasó és feladatai

Kiadjuk-e egyáltalán kezünkből kéziratunkat annak végérvényes lezárása előtt, és ha igen, mikortól meséljünk terveinkről és adjuk át olvasásra első változatunkat?

Erről különböző vélemények alakultak ki. Ernest Hemingway azt tanácsolta: „Soha ne meséljen a történetről, amelyen dolgozik!" Mario Puzo hasonlóan vélekedett. Mindketten attól tartottak, hogy a tervek és első változatok kritikus vagy langyos fogadtatása gátlóan vagy destruktívan hathatna. Ez a félelem nem megalapozatlan, és semmi sem lehet a mű kibontakozásának folyamatában zavaróbb, mint a gáncsoskodó kritika. A másik oldalról azonban szintén nem tanácsos a magányos alkotóerő kliséjének áldozatul esni. Egy

regényt egyszer valamikor majd el kell olvasni. Ez azt jelenti, hogy kezdettől fogva kommunikatív kontextusban áll, és csak kevés szerző olyan túláradóan kreatív és ugyanakkor önkritikus hozzá, hogy nélkülözhetné a konstruktív viták ösztönzését.

Ha ön könnyen megsértődik, akkor először dolgozza ki kéziratát olyan mértékig, amíg elég magabiztosnak érzi magát, és csak akkor adja ki kezéből a készülő művet. Ha azonban meg van győződve történetének helytállóságáról anélkül, hogy rájuk erőszakolná magát, rábízhatja terveit jószándékú és kíváncsi barátaira. Vázolja fel nekik az elbeszélés szándékát, a főszereplőket, a plotot stb.. Figyeljen oda, hogy fejtegetései meggyőzően hatnak-e saját maga számára, és hogyan reagálnak barátai: langyosan, érdeklődéssel, helyeslően vagy lelkesedéssel. Maradjon rugalmas, nyerjen ösztönzést, de ne dobja sutba az egész plotot egy kifogás miatt. Egy ilyen beszélgetés gyakran segít, hogy felfedezze a kliséket vagy a túlságosan kiszerkesztett megoldásokat, és új ötletekhez segítheti.

Ha a mű közel áll a befejezéshez, vagyis az utolsó korrektúra előtt, olvastassa el egy vagy több első olvasóval, akik jól ismerik önt, és akiben megbízik. Válasszunk tapasztalt olvasókat, de nem feltétlenül profi irodalmárokat. Jó, ha tisztában van vele, hogy olykor kis változtatások vagy apró vonások jelentősen képesek feljavítani egy láthatóan félresikerült részt.

Hogy mennyire vonjuk be életünk párját, vitatott. A házas vagy élettárs nagyon közel áll a szerzőhöz, így fennáll a veszély, hogy nem elfogulatlanul veszi kézbe a kéziratot. Talán nem akarja megbántani önt, és nem mondja meg, mit gondol valójában, talán túl egyértelműen önt látja a főszereplő mögött ahhoz, hogy semleges szemléletet várhatna tőle. Úgy vélem, el kell vele olvastatnunk a művet, és beszélgetnünk is kell róla, de ne hagyatkozzunk egyedül az ő – mint első olvasó – véleményére. Rendszerint idővel felismerjük, mennyire nyújtanak segítséget és mennyire biztosan találnak célba ítéletei.

Milyen feladatai vannak tehát az első olvasónak?

- Először is dicsérnie kellene csaknem kész művét. Úgy vélem, minden szerző, különösen a még be nem futottak, kéziratuk befejezését követően a nagyzási hóbort és a kétely között ingadoznak. Ezek a kételyek nagyon destruktívak lehetnek, és csillapítanunk kell őket. Ezenkívül a hosszú magányos munka után pozitív visszaigazolásra van szükségünk. Még ha félig megrendelt is ez a biztatás, és tudjuk, hogy jószándékból fakad, mégis építő hatású.
- Az első olvasónak a mű jó oldalait kell kiemelnie. Ez szintén nagyon fontos. Valószínűleg még egy sor félkész mozzanat található a kéziratban, de vannak jó pontok is. Ha ezt mások is megerősítik és visszatükrözik, megtudja, melyek az erős oldalai.
- Az első olvasónak segítenie kellene megtalálni a tárgyi tévedéseket, a tisztázatlanságokat, az ellentmondásokat, a nyelvi ügyetlenségeket és a redundanciákat. A szerző folyamatosan olyan közel áll művéhez, hogy bizonyos értelmetlenségek számára nem tűnnek fel. Az éles szemű első olvasó sokat segíthet e tekintetben. Tanácsai ne szomorítsák el, ilyen apró hibákon bárki átsiklik.
- Az első olvasónak kérdéseket kell feltennie a művel kapcsolatban, el kell gondolkodnia, mit tekint a mű témájának, és beszélgetnie kell erről a szerzővel. Az ilyen beszélgetésekből tudja meg első ízben, hogy amit mondani akart, azt valóban elmondta-e. Különböző reakciókat közvetítenek ön felé, és a vita során maga is új oldalait ismerheti meg saját művének. A tematikai alapstruktúra is világosabbá válik ön előtt.
- Az első olvasó, ha a szerző akarja, olvashatja a könyvet adott problémás pontokat keresve. Ha idő előtt zártuk le a kéziratot, egyes helyeken vagy egyes megoldásokkal szemben meghatározatlan elégedetlenséget érzünk. Nem vagyunk benne biztosak, hogy ezek jól sikerültek-e. Irányítsa első olvasóit ezekre a pontokra. Többnyire megerősítik önt abban, hogy bizonytalan érzése jogos. A feladat veszélyét sem tagadhatjuk le. Lehetséges, hogy ezzel előre programozza első olvasóit, és elfogultan kezdenek neki a regénynek. Lehetséges gyengéit keresik, nem pedig erősségeit, ez pedig mindig problémát jelent.
- Ha szükséges, az első olvasó mindig fejtsen ki konstruktív kritikát, és nyilvánítsa ki változtatási igényeit. Különösen a tapasztalatlan íróktól származó kéziratok mindig tartalmaznak hibákat az átdolgozás előtt. Gyakran súlyos hiányosságok is találhatóak bennük. Az első olvasónak konstruktív kritikát kell gyakorolnia, azaz konkrét problémákat felvetnie, példákkal alátámasztania, változtatásokat kezdeményeznie és ha lehet, javításokat javasolnia. Az általánosságokat megfogalmazó kritika,

mint például „a nyelvezet nagyon ódivatú", vagy „a jellemek nem győznek meg", vagy „ez egy erőtlen könyv", vagy „merő vágyálmok!" senki számára sem hasznosak, viszont öv alá találnak. Szerzőként az ilyen megnyilvánulásokat a mű nyilvánosságra hozatala előtt távol kell tartania magától, mivel könnyen destruktív hatást fejthetnek ki. Ha az első olvasók pontosan rámutatnak, mely pontokon és miért tartják régimódinak a nyelvezetet, megmagyarázzák, miért nem tartják megfelelőnek az adott stílust, és adott esetben javításokat irányoznak elő, akkor megvitathatja az ilyen kritikát, igazat adhat neki (és javíthat ezt-azt), vagy nem látja be, és napirendre tér fölötte.

Külön problémát jelent, ha több első olvasó is úgy véli, a kézirat egyszerűen félresikerült. Mennyire legyenek becsületesek? Mennyi egyenességet visel ön el? Elviekben azt a véleményt képviselem, hogy a dolog, azaz a kézirat konkrétan megalapozott kritikáját minden szerzőnek el kell bírnia. A destruktív kritikát azonban ne vegyük magunkra. De egy döntő szó, még mielőtt a kézirat a kiadóhoz kerül, onnan pedig visszaküldik, talán gyógyítólag hat és jelentős tanulási folyamatot indít be.

Van egy irodalomtörténeti szempontból messzire kiható példa a totális elkapkodásra. Gustave Flaubert a „Szent Antal megkísértésé"-t olvasta fel két közeli barátjának, és a két napig tartó ülés végén a barátok véleménye megegyezett abban, hogy Gustave kézirata dagályos, ködös, feszültséget nélkülöző, röviden: teljesen félresikerült, tűzbe kellene dobnia. El tudja képzelni, hogy Flaubert háromévnyi munka után nem volt épp boldog. Mindamellett annyira szívére vette a kritikát, hogy megváltoztatta a stílust és a témát. Az eredmény a „Bováryné" lett. Most már – persze csak későbbi műveinek egy részében – dísztelen, de rendkívül pontos prózát írt, tartózkodott minden írói beavatkozástól a történetbe, ezáltal forradalmasította a regényt. A masszív kritika tehát – ha a kritizált szerző elég erős és tehetséges – csodákat művelhet.

Általános igazság: vegye fontolóra a kritikai megnyilvánulásokat, de csak azoknak a pontoknak adjon hitelt, amelyek érthetőek. Lehetséges, hogy az első olvasók teljesen kusza véleményeket adnak, és nem tudja, kire hallgasson. Végül is ön írja a könyvet, így öné az utolsó szó joga.

Megvizsgáljuk, találunk-e jobbat

„Semmit se hanyagoljon el, dolgozzon, írja újra, és csak akkor adja ki a művet a kezéből, ha meg van győződve róla, hogy a tökéletesség azon fokára vitte, amelyre vinnie lehetséges volt."
(Gustave Flaubert, Louise Coletnek)

Időközben megfelelő távolságba került saját művétől. Első olvasóival folytatott hosszas beszélgetései arra indították, hogy egyes részeket átírjon, részeket kivegyen, az értelmetlenségeket tisztázza, és egyes részleteket hozzátegyen. A töréseket összeforrasztotta, a lyukakat kitöltötte és tudatosan beépítette, az újonnan keletkezett ellentmondásokat eltávolította. Közben műve tulajdonképpeni témája is világossá (világosabbá) vált.

Most nézze meg újra a kezdetét.

- Bevonja az olvasót a történetbe?
- Megpendíti a központi témát, bemutatja a főszereplőt, vagy tudatosan kerülőutat választ-e, hogy aztán annál hatásosabban irányítsa figyelmünket a cél felé?
- Valóban betartja-e regénye a kezdeti ígéretet, vagy az csak olvasófogásra szolgált?
- A szerződés valamennyi fontos paragrafusa benne foglaltatik az ígéretben?
- Nem indul meg túlságosan hamar a cselekmény?
- Nem túl hosszú a regény elején található eseménytelen expozíció? Vágja le ezt a „halfejet", és szúrja be később a szükséges információkat.

Tudja: a regény kezdetének felül kell emelkednie minden kritikán. Ha nincs jó érzése, dolgozza át!

Nézze át újra az egész kéziratot redundanciákat és felesleges szavakat keresve. Többnyire minden egyes nekirugaszkodásnál egész halmot találunk ezekből. Ezek legjavát az apró töltelékszavak adják (meglehetősen, mégis, körülbelül, csaknem stb.), amelyek többnyire nélkülözhetőek. Figyeljen oda, mely részeket tartja maga is unalmasnak, vagy félresikerültnek. Ha nélkülözhetőek: ki velük! Amit kihúzunk, az köztudottan nem bukhat meg. Természetesen azonban nem hagyhat értelemzavaró lyukakat a történetben. Ha ez történik,

próbálja meg átírni a jelenetet. De ügyeljen, hogy az átírt rész jól illeszkedjen a teljes kontextusba, különben a korrektúrák dzsungelét hozzuk létre.

Végre elkészült. Nem, csak majdnem. Olvassa el kéziratát még egyszer, éspedig az első oldaltól az utolsóig. Vizsgálja meg utoljára az olvasási élmény folyamatosságát, ellenőrizze, nem okoztak-e új pontatlanságokat a korrektúrák, húzza ki az utolsó felesleges szavakat, és végezze el az utolsó simításokat a művön. Csiszolja! Makulátlanul kell csillognia.

Mindez fáradságosnak tűnhet, de különösen a (még) ismeretlen szerzők nem engedhetnek meg maguknak hanyagságot, hanem, amennyire csak módjukban áll, professzionális tökéletességre kell törekedniük. Ha egyszer egy lektor megbotlik valamely gyenge pontban, a kéziratot gyorsan visszaküldi.

Megszületett a mű

Kézirata most már valóban elkészült, szépen kinyomtatta, lemásolta, és küldésre készen áll. Ha ez az első, és még nincs kiadója, rögös útnak néz elébe. Ne legyenek nagy elvárásai: a problémamentes és gyors siker még tehetséges szerzők esetében is valószínűtlen. És mint ismeretes, sokféle tehetség van.

A kérdést, hogy hogyan találhatunk kiadót, nem tudom ehelyütt gyorsított eljárásban megválaszolni. Biztos módszerek nincsenek. Mindenesetre készüljön hosszú és frusztrációban bővelkedő útra. Teljesen normális, ha rengeteg visszautasítást kap, és semmi köze műve minőségéhez.

Egy pár utolsó szót szeretnék útravalóul adni: a kézirat lezárását követően gyakran depresszív mélypontra kerülünk. Mély elégedetlenséget érez magával és írásával szemben. Aztán megragadja az elképzelés, hogy grandiózus művet alkotott. Ez a normális hegy-völgy járat.

Próbáljon meg elszakadni „gyermekétől". A végső simítások után túrázzon, kerékpározzon, utazzon. Engedjen szabad folyást gondolatainak és fantáziájának, legyen nyitott az új ötletekre és tervekre.

Gondoljon mindig arra: a kézirat csak akkor érte el célját, ha nyilvánosságra kerül. De semmiképp sem talál minden jó kézirat kiadót. A „félreértékelt zsenik" listája igen hosszú, a félreértékelt műveké még hosszabb. Hogy hány félreismert géniusz lehet ma a világban, nem tudom, de egészen biztosan sok alulértékelt mű van. Más oldalról nem minden éri meg a papírt, amire nyomtatták, a piacra kerülő művek közül sem.

Ne adja fel. Küldje el kéziratát a jó kiadókhoz, irodalmi ügynökségekhez, keressen kapcsolatokat a média világában. Gyakran tartják majd vissza előre nyomtatott és semmitmondó nyilatkozatokkal. Ne vegye magára ezeket a visszautasításokat. Másoknak is éppúgy megy, mint önnek. Tartsa a frontot. Kitartás nélkül előbb-utóbb megfeneklik. Ne feledje, milyen szívósak a hosszútávfutók!

De ne legyen szemellenzős sem. Ha kézirata nem jut előre, és utalásokat kap a szöveg gyengéire, dolgozza át. Vagy hagyja veszteg egy darabig, és ha még mindig érdekli az anyag, írjon egy új, jobb változatot. És ha ez sem hozza meg az áttörést, írjon egy harmadikat.

Minden jó tanács és szándék ellenére nem kerüli el a depresszió. Kétkedik önmagában és többé nem akar írni. Ezért hasznos, ha új munkába kezdünk, mielőtt megjönnek az első visszautasítások. Olyankor inkább fel vagyunk vértezve. Aki csak vár és vár reménykedve, és végül csak elutasító formaleveleket kap, könnyen padlóra kerül.

És ha végül piacra kerül a könyv? Valószínűleg már a következő közepén tart. Ennek ellenére fusson át a fején, amit két okos úr mondott:

„A szerzőnek be kell fognia a száját, amikor a mű kinyitja." (Friedrich Nietzsche)

„Amikor a kritikák egymásba ütköznek, a művész összhangban van saját magával." (Oscar Wilde)

„A közönség könnyen összetéveszti azt, aki a zavarosban halászik azzal, aki a mélységből alkot." (Friedrich Nietzsche)

Továbbra pedig sok szerencsét!

Gyakorlat teszi a mestert: ösztönzés és feladatok

A következő ösztönzések és feladatok (egy részükért köszönet illeti John Gardner könyvét) segítenek az írás gyakorlásában, a technika elsajátításában, a biztosság és kiválóság elérésében. A feladatokat önállóan is végezhetjük, de alkalmas írói szemináriumok és workshopok anyagának is. Néhányukat a leginkább csoportokban lehet teljesíteni. Fontos, hogy ösztönzést nyerjen belőlük, és írói eszközeit karbantartsa velük. Kétségkívül gyakorlat teszi a mestert. És mesterség nélkül nincs művészet!

Bemelegítő feladatok

✍ „Gyermekkorom egy napja."

✍ Találjon (ki) néhány nevet, és jegyezze fel hozzájuk kapcsolódó asszociációit.

✍ Írjon rövid történetet valamely újság vagy magazin cikke első sorának felhasználásával. Fejezzen be egy történetet a cikk utolsó mondatával.

✍ Nézzen bele egy lexikonba vagy valamilyen könyvbe, és írjon a legelső szóról, amelybe belebotlik.

✍ Írjon befejezett szöveget 30 szóban (a téma tetszőleges, de nem absztrakt).

✍ Keressen egy illatot (a kertben, a fűszeres vagy gyógyszeres szekrényben vagy bárhol), amely valamilyen emléket kelt önben anélkül, hogy az illatot meg kellene neveznie. Írja le az emléket, elevenítse fel akkori érzéseit, de ne címkézze fel őket.

✍ Írjon valamely dologról első személyben, mintha eleven lenne (például egy íróasztal, fülbevaló, kerti kő, ablakszárny, drazsé, toll, óra, körte stb. szemszögéből).

✍ Keressen ki könyvekből vagy magazinokból egy arcot, amely mond önnek valamit, és írjon fel mindent, ami ezt az arcot és vele a személyt elevenné tehetné az olvasó számára: élettörténetét, párbeszédeket, észleléseket, álmokat és félelmeket. Tervezzen meg így egy jellemportrét.

Bevezetés, befejezés, tetőpont

✍ Írja meg egy regény, egy rövid történet bevezetését (első mondat – első bekezdés – első fejezet/jelenet).

✍ Nyitásként mutasson be egy én-szereplőt.

✍ Írjon meg egy regény-kezdetet: a (mindentudó) elbeszélő bemutatkozik és felvezeti regénye főszereplőit (például egy utazás vagy egy idegen érkezése kapcsán).

✍ Írja meg egy történet kezdetét, amelyben áttöri a realitás normáját és/vagy egy ismeretlen világba vezet. Alkosson új törvényeket (lehet fantasy vagy science-fiction is).

✍ Kezdjen el egy regényt személyes perspektívából (lehet kamera-szemléletű is). Írja meg ugyanezt a kezdetet, de ezúttal egy rövid történet bevezetéseként.

✍ Írja meg egy rövid történet, egy regény utolsó bekezdését. Írjon egy meglepő csattanót tartalmazó utolsó bekezdést.

✍ Mutasson be egy főszereplőt a krízis tetőpontján (különböző perspektívákból, különböző elbeszélői pózokból).

✍ Írjon egy rövid szekvenciát egy utazásról, tájtól, szexuális találkozásról egy hosszú lélegzetű regény, valamint egy feszes rövid történet ritmusában.

✍ Jellemezzen egy személyt körülbelül egy oldalban.

✍ Jellemezzen egy szereplőt ambivalens vonásokkal.

✍ Vázoljon egy karaktert több oldalon keresztül. Ennek során használja fel a tájat, időjárást, tárgyakat stb., hogy erősítse az olvasó érzéseit tulajdonságaival kapcsolatban. (De ne használjon olyan hasonlatokat, mint „hajlíthatatlanul állt, mint a temető ciprusai".)

✍ Tervezze meg vagy írja meg egy konfliktusterhes jelenet töredékét, amelyben két szereplőt és viszonyukat jellemzi a szcenikus háttér (tárgyak, táj, időjárás) segítségével. Kerülje a melodramatikus kliséket (pl. a zivatart), inkább válasszon hétköznapi szituációkat, például egy étkezést.

A történetek kidolgozása (csoportoknak is)
 Keressen tipikus elemeket és motívumokat a specifikus műfajokból (szellemtörténetek, horror, detektívregények, science-fiction, kalandregények stb.).
 Dolgozzon ki a húsz mesterplot kiegészítésével és variálásával tipikus cselekménymintákat.
 Induljon ki egy tetőpontból. Dolgozza ki a történet elejét és végét.
 Keressen tipikus témákat a *brainstorming* módszerével. Dolgozzon ki történeteket felhasználásukkal.
 Dolgozzon ki történeteket (realisztikusakat és fantasztikusokat) hagyományos szimbólumokból kiindulva (például tenger, vulkán, balta, öreg fa stb.).
 Dolgozzon ki egy történetet az alábbi minta alapján eljárva:

- első ötletek összegyűjtése (brainstorming),
- miről szóljon,
- főszereplő és negatív főszereplő,
- konfliktusok, krízisek,
- cselekmény menete,
- milió, helyszín,
- cím.

 Változtasson meg egy már megírt történetet (pl. a legrosszabb eset mintájára).
 Írjon egy rövid történetet

- egy állatról,
- egy bibliai, mitológiai, mesebeli vagy mondabeli alakról,
- egy személyesen ismert személyről.

Leírás
 Írja le

- saját szüleit,
- egy mitológiai állatot,
- egy mesefigurát.

 Írjon le ízléstelenség nélkül egy szereplőt, aki

- toalettre megy,
- hány,
- egy gyermeket gyilkol meg.

 Írjon le egy tetszőleges tájat több változatban.

 Írjon le egy egyszerű cselekményt (például egy ceruza kihegyezését, egy virág elültetését, egy patkány agyonütését a pincében).
 Írjon egy szekvenciát, amely egy hulla felfedezését előzi meg. Közben az érdeklődést irányítsa a közelgő felfedezésre és az aktuális történésre. Használja a késleltetés eszközét.

Hangulatátvitelek
 Mutasson be egy tájat egy idős asszony szemével, akinek utálatos férje épp most halt meg (a férjet és a halálesetet nem említheti meg).
 Írjon le egy tavat egy fiatalember szemszögéből, aki épp gyilkosságot követett el (anélkül, hogy a gyilkosság említést nyerne).
 Írjon le egy tájat egy madár szemszögéből (a madarat nem szabad említeni).
 Írjon le egy épületet egy ember szemével, akinek fia épp elesett egy csatában, majd ugyanezt az épületet változatlan időjárás és napszak mellett egy boldog szerelmes szemével (csak az épület leírása, semmi más).

Monológ és dialógus
 Írjon egy legalább három oldalas hosszú monológot. A megszakítások (szünetek, gesztikuláció, külső, a helyszín sokat sejtető leírása egy szempillantással, egy érintés stb.) jellemezzék a beszélőt, és tartsanak megfelelő ritmust. Kerülje az unalmat.
 Írjon egy részletes monológot, amelyben a szerző filozófiai állásfoglalását képviseli. Dolgozza ki ezt az állásfoglalást egy karakter segítségével, aki azt viszonylagossá teszi, és olyan kontextusban, amely aláássa azt.
 Mutassa be egy szereplő emocionálisan megindító védekezését. Kerülje az iróniát.
 Írjon egy párbeszédet, melyben mindkét fél valamilyen titkot őriz; a titok nem lepleződhet le, de az olvasónak meg kell sejtenie azt (például egy vezető állású alkalmazott elvesztette állását; férje, egy munkanélküli tanár pedig összetörte Porschéját). Beszéltesse mindkettőjüket különbözően. A párbeszéd olyan

érzelmeket fejezzen ki, amelyeket nem mondanak ki közvetlenül.

Téma és variáció

✍ Mutasson be egy hétköznapi eseményt (pl. egy férfi leszáll a vonatról, toporog, kínosan körülnézeget, és egy nőt lát nevetni), majd variálja – mint Raymond Queneau „Stílusgyakorlatok" című könyvében – az ábrázolást anélkül, hogy a helyszín elemeit és a karaktereket megváltoztatná. Variálja a nyelvi síkot, az elbeszélés hangvételét, a távolságot, a perspektívát, a mondatszerkezeteket stb..

Nyelv és ritmus

✍ Próbáljon meg fennkölt és művészies prózát írni: paródiaként, de akkor aztán a tárgy által is indokoltan.

✍ Próbáljon meg jellemeket különböző hangzással és hangsúlyokkal leírni (az egyiket hosszú magánhangzókkal és lágy mássalhangzókkal, a másikat rövid magánhangzókkal és kemény mássalhangzókkal).

✍ Írjon egy szekvenciát érzékelhető ritmussal.

✍ Írjon több hosszú mondatot legalább egy oldalon keresztül. Minden mondat fejezzem ki vagy tárgyaljon egy érzést.

✍ Válasszon ki egy helyet az irodalomból, és variálja perspektíva, nyelvezet, ábrázolási mód stb. szerint.

✍ Keressen példákat a triviális ábrázolásra, és írja át őket. Közben vegye ki a kliséket stb..

Irodalomjegyzék

Ajánlások olvasásra és újraolvasásra

A biblia
Giovanni Boccaccio: „Dekameron"
Miguel S. Cervantes: „Don Quijote"
Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen: „A kalandos Simplicissimus"
Laurence Sterne: „Tristram Shandy úr élete és gondolatai"
Karl Philipp Moritz: „Anton Reiser"
Christoph Martin Wieland: „Die Geschichte des Agathon"
Johann Wolfgang von Goethe: „Az ifjú Werther szenvedései"; „Vonzások és választások"
Jean Paul: „Titán" (vagy más regény)
Friedrich Hölderlin: „Hyperion"
Heinrich von Kleist: elbeszélések
Novalis: „Heinrich von Ofterdingen"
Ludwig Tieck: „Phantasus"
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „A homokember"; „Az arany virágcserép"; „Murr kandúr életszemlélete"
Georg Büchner: „Lenz"
Heinrich Heine: „Útirajzok"
Alessandro Manzoni: „Jegyesek"
Edgar Allan Poe: elbeszélések
Stendhal: „Vörös és fekete", „A pármai kolostor"
Lewis Carroll: „Alice csodaországban"
Charles Dickens: „Copperfield Dávid"
Gustave Flaubert: „Bováryné"; „Érzelmek iskolája"
Lev Tolsztoj: „Anna Karenina"; „Háború és béke"
Fjodor Dosztojevszkij: „A Karamazow testvérek"
Friedrich Nietzsche: „Imigyen szóla Zarathustra" (nyelv és ritmus!)
Anton Csehov: elbeszélések
Theodor Fontane: „Effi Briest"

Rainer Maria Rilke: „Malte Laurids Brigge feljegyzései"
Thomas Mann: „A Buddenbrook-ház"; elbeszélések, különösen „Halál Velencében"; „A varázshegy"; „Doktor Faustus"; „Felix Krull"
Franz Kafka: elbeszélések; „A per"
Heinrich Mann: „Az alattvaló"
Marcel Proust: „Az elveszett idő nyomában"
James Joyce: „Ulysses"
Robert Musil: „A tulajdonságok nélküli ember"
John Dos Passos: „Manhattan transzfer"
Alfred Döblin: „Berlin Alexanderplatz"
Virginia Woolf: „A világítótorony"; „Hullámok"
William Faulkner: „A hang és a téboly"
Jean-Paul Sartre: „Az undor"
Gottfried Benn: próza
Hermann Broch: „Alvajárók"; „Vergilius halála"
Ernest Hemingway: „Akiért a harang szól"; „Az öreg halász és a tenger"
Vladimir Nabokov: „Lolita"
Albert Camus: irodalmi esszék; „Az idegen"
Max Frisch: „Stiller"; „Homo Faber"; „Gantenbein legyen a nevem"; „Montauk"
Alfred Andersch: „Sansibar, avagy a végső alap"
Günter Grass: „A bádogdob"; „Macska és egér"
Martin Walser: „Halbzeit"
Stanislaw Lem: „Solaris"
Gabriel García Marquez: „Száz év magány"
Wolfgang Hildesheimer: „masante", „Tynset"
Italo Calvino: „Ha egy téli éjszakán egy utazó"
Salman Rushdie: „Az éjfél gyermekei"
Milan Kundera: „A lét elviselhetetlen könnyűsége"
Lars Gustafsson: „Egy méhész halála"
Patrick Süsskind: „A parfüm"
Umberto Eco: „A rózsa neve"
Harold Brodkey: „Ártatlanság", „Angel"
Andrzej Szczypiorski: „A szép Seidenmanné"

Valamint a következő bestsellerek hozzá (egyéni ízlés szerint kiegészíthető):
Erich Maria Remarque: „Nyugaton a helyzet változatlan"
Margaret Mitchell: „Elfújta a szél"

Norman Mailer: „Meztelenek és halottak"
Boris Pasternak: „Dr. Zsivágó"
Truman Capote: „Hidegvérrel"
John Ronald Reuel Tolkien: „A gyűrűk ura"
Mario Puzo: „A keresztapa"
William Styron: „Sophie választ"
Michael Ende: „A végtelen történet"
Isabel Allende: „Kísértetház"
Tom Wolfe: „A hiúság máglyái"
Noah Gordon: „Az orvosdoktor"
Dietrich Schwanitz: „Az egyetem fantomja"

Olvasson bele a következő sikerszerzők egyik vagy másik könyvébe, és tanulmányozza technikájukat:

Arthur ConanDoyle, Agatha Christie, Georges Simenon, Ian Fleming, Utta Danella, Johannes Mario Simmel, Ephraim Kishon, John Le Carré, Marion Zimmer Bradley, Stephen King.

Keresgéljen a bestsellerek és egyes műfajok irodalmának aktuális kínálatában is könyveket, amelyek érdeklik önt. Tesztelje, hogy tetszenek-e önnek a témák és az írásmód, és vizsgálja meg az ön szerint sikerre vezető technikákat.

A szövegben további regényeket és elbeszéléseket említettünk. Pillantson be egyik vagy másik könyvbe, állítsa össze saját olvasólistáját. Kedvenceit ne csak egyszer olvassa el.

Hasznosnak és szükségesnek tartom a görög mitológia, a homéroszi eposzok, a középkori eposzok, a „Nibelung-ének", a „Parszifál" (Wolfram von Eschenbach), a „Trisztán és Izolda" (Gottfried von Strassberg) és az európai irodalom nagy drámai alkotásainak (Aiszkhülösz, Szophoklész, Euripidész, William Shakespeare, Moliére, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Georg Büchner, Anton Csehov, Henrik Ibsen, August Strindberg, George Bernard Shaw, Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler, Berthold Brecht, Federico Garcia Lorca, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Arthur Miller és mások) ismeretét.

A legjobb és legelevenebb színműkalauz Georg Hensel „Spielplan"-ja.

Amennyiben érdeklődik a művészregények, -elbeszélések és -drámák iránt, íme egy válogatás:

Deutsche Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, szerk. Jochen Schmidt, Frankfurt, 1982 (Insel Taschenbuch 656)
Wilhelm Heinse: „Ardinghello és a Boldog szigetek"
Johann Wolfgang von Goethe: „Torquato Tasso"; „Wilhelm Meister tanulóévei"
Ludwig Tieck: „Franz Sternbalds Wanderungen"
Friedrich Schlegel: „Lucinde"
Novalis: „Heinrich von Ofterdingen"
Friedrich Hölderlin: „Hyperion"
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: „A homokember"; „Scuderi kisasszony"
Joseph von Eichendorff: „Das Marmorbild"; „Egy mihaszna életéből"
Georg Büchner: „Lenz"
Honoré de Balzac: „Az ismeretlen remekmű"
Franz Grillparzer: „A szegény muzsikus"
Eduerd Mörike: „Maler Nolten"; „Mozart prágai utazása"
Gottfried Keller: „Zöld Henrik"
Adalbert Stifter: „Utódok"
Emile Zola: „A mű"
Gerhart Hauptmann: „Michael Kramer"
Thomas Mann: „Tonio Kröger"; „Trisztán"; „Nehéz óra"; „Halál Velencében"; „Lotte Weimarban"; „Doktor Faustus"
James Joyce: „Ifjúkori önarckép"
Franz Kafka: „Josephine, die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse"; „Az éhezőművész"
Marcel Proust: „Az elveszett idő nyomában"
Hermann Broch: „Vergilius halála"
Max Frisch: „Stiller"; „Montauk"
Günter Grass: „A plebejusok a felkelést próbálják"
Peter Weiss: „Hölderlin"
Lars Gustafsson: „Herr Gustafsson persönlich"
Peter Härtling: „Hölderlin"
Günter Grass: „Vesztfál csevej"
Heinz Piontek: „Dichterleben"
Dieter Wellershoff: „Die Sirene"
Christa Wolf: „Kein Ort. Nirgends."
Peter Schaffer: „Amadeus" (a film is)
Stephen King: „Tortúra" („Misery")
Michael Frayn: „Wie macht sie's bloß?"

David Lodge: „Literatenspiele oder Das kreative Wochenendseminar für kommende Schriftsteller"
Martin Walser: „Ohne einander"
William Kotzwinkle: „The Bear Went Over the Mountain"

Irodalomtörténeti és elméleti munkák:

Fricke, Harald és Zymner, Rüdiger: Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über Studieren, Paderborn 1993 (Schöningh)
Hauser, Arnold: A művészet és az irodalom társadalomtörténete, Budapest 1968-1969, Gondolat
Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans: Erzählstrategien der Neuzeit, Stuttgart/Weimar 1993 (Metzler; csak német poétika)
Wellershoff, Dieter: Der Roman und die Erfahrbarkaeit der Welt, Köln 1988 (Kiepenheuer & Witsch)
Zmegac, Viktor: Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik, Tübingen 1990 (Niemeyer)

Hasznosnak tűnik még:

- Szófordulat-, szólás- és idézetgyűjtemények
- Névlexikon
- Csoport és rétegnyelvi lexikonok és gyűjtemények

Felhasznált angol és amerikai *creative-writing* irodalom:

Atchity, Kenneth: A Writer's Time, New York/London 1988 (Norton)
Baker, Donna: How to write Stories for Magazines, London 1986 (Allison and Buby)
Bishop, Lonard: Dare to be a Great Writer, Cincinnati/Ohio 1992 (Writer's Digest Books; a következőkben röviden: WDB)
Block, Lawrence: Writing the Novel from Plot to Print, Cincinnati/Ohio 1979 (WDB)
Card, Orson Scott: Characters & Viewpoint, Cincinnati/Ohio 1988 (WDB)
Conrad, Barnaby: The Complete Guide to Writing Fiction, Cincinnati/Ohio 1992 (WDB)
Delton, Judy: The Most Common Writing Mistakes (And How to Avoid Them), Cincinnati/Ohio 1985 (WDB)

Dibell, Ansen: Plot, Cincinnati/Ohio 1988 (WDB)
Edelstein, Scott: The Writer's Book of Checklists, Cincinnati 1991 (WDB)
Egri, Lajos: The Art of Creative Writing, Secaucus/N. J. 1965 (Citadel Press)
Forster, E. M.: Aspects of the Novel, London 1990 (Penguin)
Frey, James N.: Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, [1987], Köln 1993 (Emons)
Frey, James N.: Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, 2. kötet, Anleitung zum spannenden Erzählen für Fortgeschrittene, Köln 1993 (Emons)
Fryxell, David: How to Write Fast (While Writing Well), Cincinnati/Ohio 1992 (WDB)
Gardber, John: The Art of Fiction. Notes on craft for young writers, New York 1985 (Vintage)
Hall, Oakley: The Art & Craft of Novel Writing. Cincinnati/Ohio 1989 (WDB)
Handbook of Short Story Writing I. ED. Frank A. Dickson és Sandra Smythe, Cincinnati/Ohio 1981 (WDB)
Handbook of Short Story Writing II. Ed. Jean M. Fredette, Cincinnati/Ohio 1988 (WDB)
Higsmith, Patricia: Suspense oder Wie man einen Thriller schreibt [1985], Zürich 1990 (Diogenes)
Levin, Donna: Het That Novel Started! Cincinnati/Ohio 1992 (WDB)
Lodge, David: The Art of the Fiction, London 1992 (Penguin); Die Kunst des Erzählens, Diana TB, 1998
On Being a Writer. Ed. Bill Strickland, Cincinnati/Ohio 1989 (WDB)
Plimpton, George (Ed.): The Writer's Chapbook. A Compendium of Fact, Opinion, Wit, and Advice From the 20th Century's Preminent Writers, New York 1989 (Viking Penguin)
Reed, Kit: Revision, Cincinnati/Ohio 1989 (WDB)
Rico, Gabriele L.: Garantiert schreiben lernen. Sprachliche Kreativität methodisch entwickeln – ein Intensivkurs auf ser Grundlage der modernen Gehirnforschung, Reinbek bei Hamburg 1984 (Rowohlt)
Shamas, Laura: Playwriting for Theater, Film and Television, White Hall 1991 (Betterway Publications)
Tobias, Ronald B.: 20 Master Plots and How to Build Them, Cincinnati/Ohio 1993 (WDB)



Tobias, Ronald B.: Theme & Strategy, Cincinnati/Ohio 1989 (WDB)
Turco, Lewis: Dialogue, Cincinnati/Ohio 1989 (WDB)
Wie sie schreiben. Writers at Work. Sechszehn Gespräche mit Autoren der Gegenwart, hrsg. Von Malcolm Cowley, Gütersloh o. J. (1959; a „Writers at Work" sorozat első kötete)
Writers at Work.The Paris Review Interviews, 6 kötet, Penguin 1958 (Interjúk nemzetközi írókkal)
Zcukerman, Albert: Bestseller. Wie man einen Erfolgsroman schreibt, Bregisch Gladbach 1995 (Lübbe), TB 2000

Englert, Sylvia: So finden Sie einen Verlag für Ihr Manuskript. Schritt für Schritt zur eigenen Veröffentlichung, Frankfurt 1999 (Campus)
Handbuch für Autorinnen und Autoren. Informationen, Adressen aus dem deutschsprachigem Literaturbetrieb, hg. Von Sandra Uschtrin und Sandra Klaucke, München 1990 (Grafenstein)
Das Literaturbuch 1993/94. Literarisches Leben in der BRD, Baden-Baden 1993 (Nomos)
Mehler, H.A.: Wie finde ich einen Verleger, Hünstetten 1990 (Möwe)
Meynecke, Dirk R.: Von der Buchidee zum Bestseller. Für Autoren und alle, die es werden wollen, Frankfurt/Berlin 1994 (Ullstein TB)

Tárgymutató

/	a különböző verziókat vagy a címszóhoz tartozó fogalmakat választja el
→	azt a címszót nevezi meg, amelynél az adott tárgy keresendő
l. m	utalás rokon címszavakra

Névmutató


SZTE Egyetemi Könyvtár
SZEGED
5.

„»Az írás kétségkívül mesterség és titkok szimbiózisa«… A titkok területén csak találgathatunk, a mesterség ezzel szemben tanulható…”

Fritz Gesing klasszikussá vált alapműve, a **Kreatív írás**, bevezet a regény- és történetírás technikáiba, alapszabályokat oszt meg az olvasóval, és beszédes példákkal támasztja alá ezeket a világirodalomból. Emellett sok praktikus tanácsot, illetve ötletet ad az írási problémák megoldásához.

„A mesterség, amely e könyv témája, olyan írást céloz meg, amely szeretné az olvasót megszólítani, elcsábítani… Döntő jelentőségű, hogy az író megtanulja szövegét leendő olvasói szemével látni… »Tudni, kinek írunk, a tudást jelenti, hogyan írjunk.«”

A könyv azoknak a kezdőknek segít, akik szeretnék bedolgozni magukat az írás művészetébe, de számos értékes tanácsot és ösztönzést kínál tapasztaltaknak és „profiknak” is. Alkalmas lehet egyéni tanulmányokra, de írói kurzusok, tanfolyamok számára is tan- és munkakönyvként szolgálhat.

„Azokhoz szeretnék szólni, akik írni szeretnének, de nem igazán tudják, hogyan fogjanak hozzá, és azokhoz, akik már elkezdtek írni, de szakmai segítségre van szükségük. De önkritikus profikhoz is… És nem utolsósorban a tanítókhoz és tanulókhoz fordulok, iskolákban és egyetemeken, röviden mindenkihez, aki szeretne képet alkotni arról, milyen szabályok szerint működik az elbeszélő irodalom…”

Fritz Gesing germanisztikát, szociológiát, politikatudományt és pedagógiát hallgatott, és Max Frisch „Stiller”-éből doktorált. Cambridge-i és Aix-en-Provence-i tartózkodása után egy ammersee-i internátusban dolgozott gimnáziumi tanárként. Ma független szerző, aki a kreatív írás témájában is tart kurzusokat. Szakkönyveket, recenziókat és esszéket ír újságok és időszaki lapok számára, továbbá Frederik Berger álnév alatt történelmi regényeket is alkot.

9 789639 493377
www.konyvmuhely.hu
Z-Press

Kreatív írás
FRITZ GESING

Z-Press

Fritz Gesing

Kreatív írás

Mesterfogások íróknak

Z-Press